L. ROGER-MILÈS

ART ET NATURE

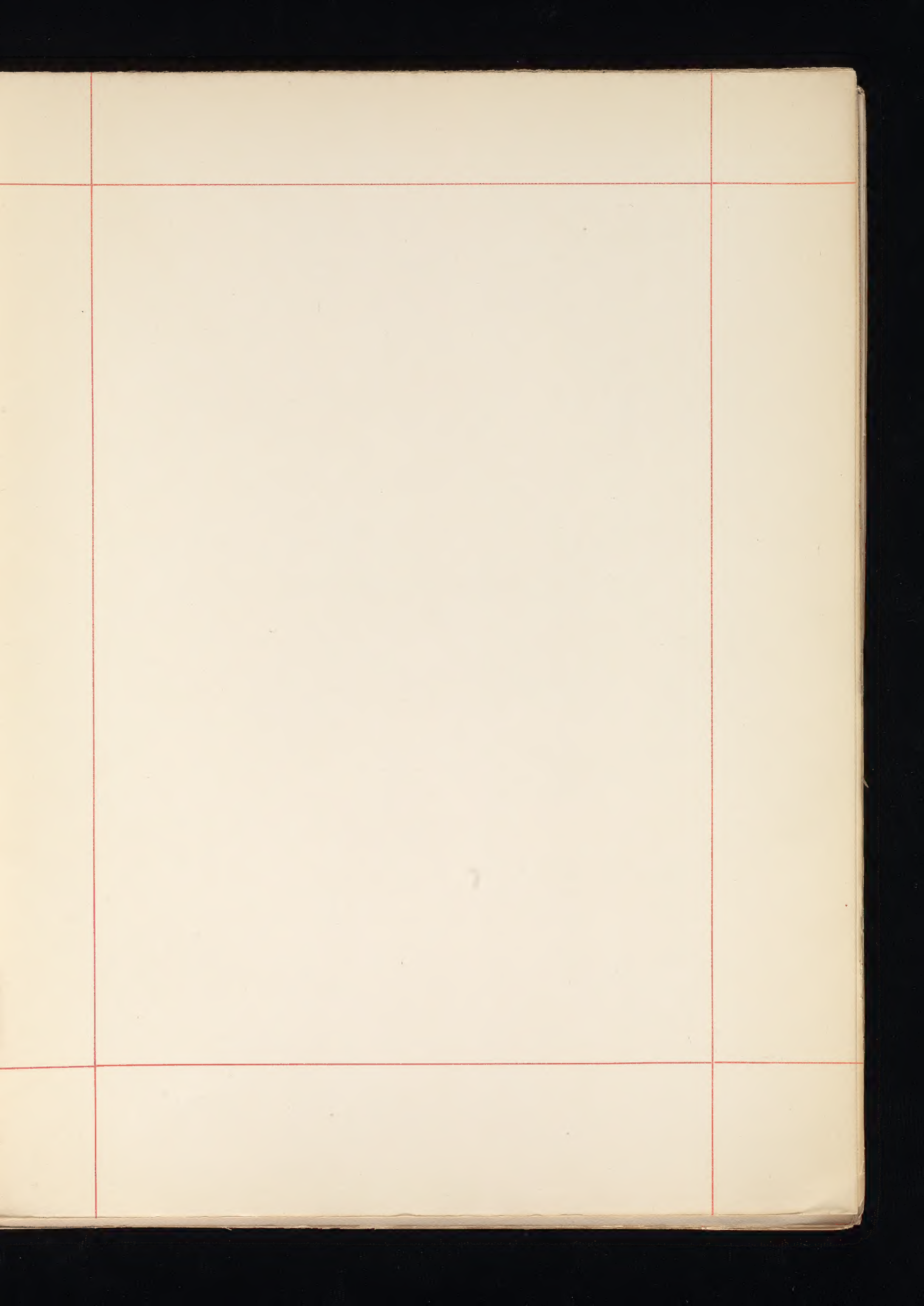
G. CALLOT

LIBRAIRIE ARTISTIQUE
G. BOUDET, Editeur
197, Bd St-Germain, PARIS

Imp. CHAIX, Rue Bergère 20, Paris

R – 24 Art et Nature

Lacking original prints



JUSTIFICATION DU TIRAGE

CET OUVRAGE A ÉTÉ TIRÉ A

525 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

SAVOIR :

1 à 25 — Exemplaires sur papier des Manufactures Impériales du Japon ;

26 à 525 — Exemplaires sur Vélin des Papeteries du Marais.



L. ROGER-MILÈS

Art et Nature

ÉTUDES BRÈVES

SUR

QUELQUES ARTISTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

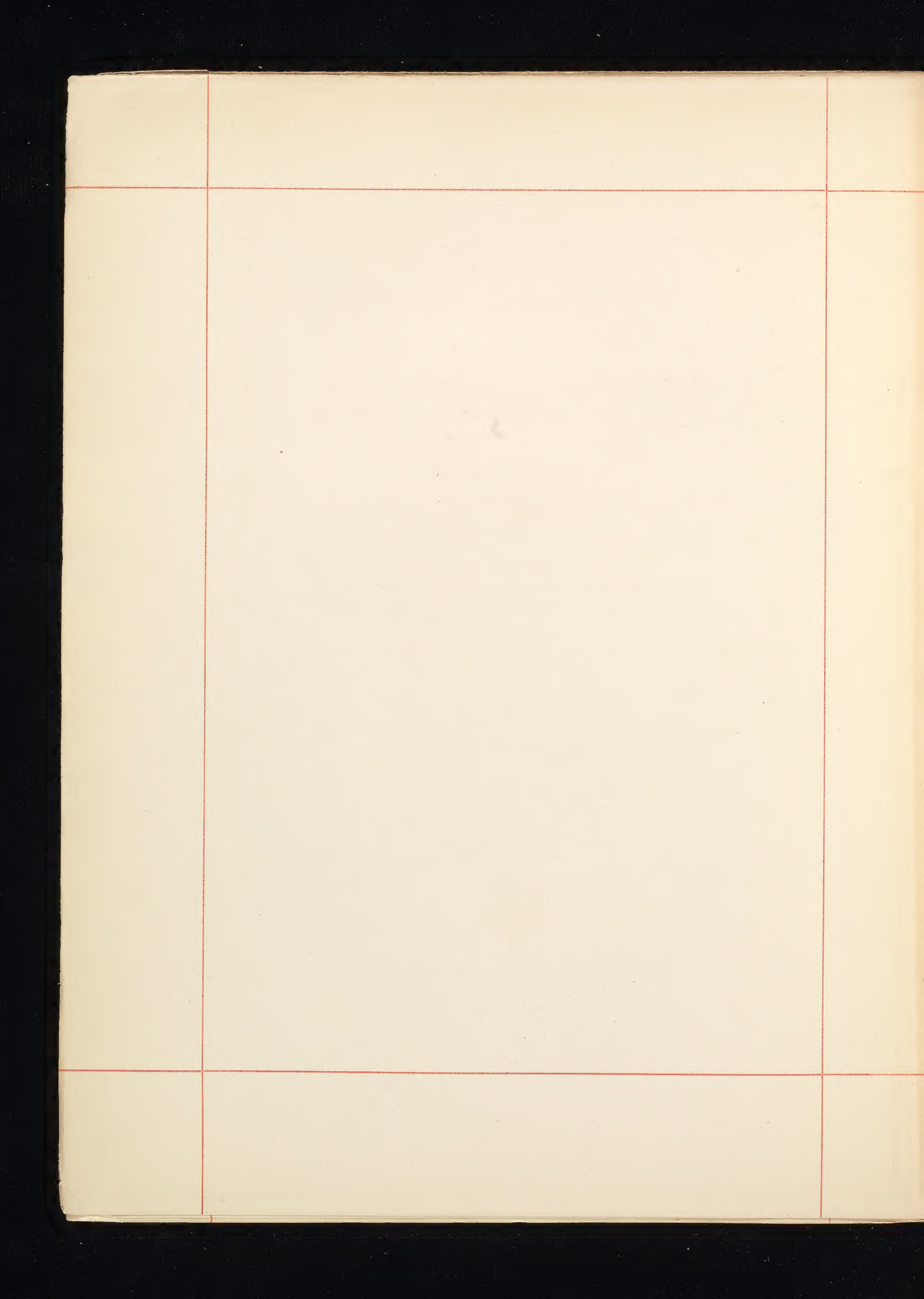
Avec 35 Eaux-Fortes, Héliogravures et Lithographies originales



LIBRAIRIE ARTISTIQUE
G. BOUDET, ÉDITEUR
197, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

VENTE EXCLUSIVE
LIBRAIRIE CH. TALLANDIER
BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 197

PARIS



COLLABORATEURS

Eaux-Fortes originales :

BESNARD, CAZIN, RENOIR, RENOUARD, ROLL

Pointe-sèche originale :

CAMILLE PISSARRO

Lithographies originales :

COUVERTURE DE GEORGES CALLOT
BOUDIN, FORAIN, LEBOURG, PUVIS DE CHAVANNES
RAFFAËLLI, SISLEY

Eaux-fortes de :

BOULARD FILS, BRACQUEMOND, COURTRY
DESMOULINS, DUVIVIER, KRATKÉ, LETERRIER
A. MASSON, MONGIN
RAJON, VEYRASSAT, VION

D'APRÈS

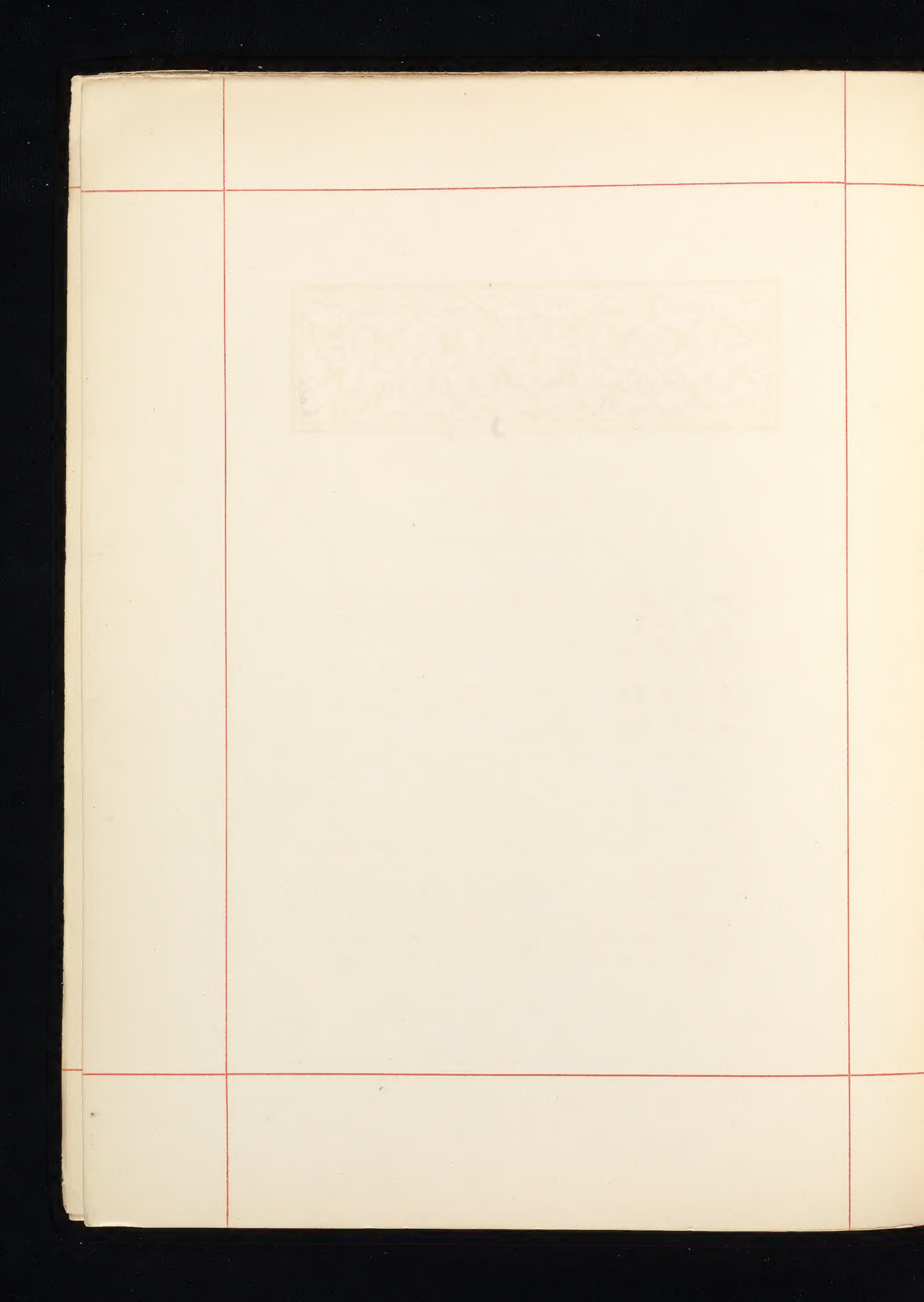
COROT, DAUBIGNY, DECAMPS, DELACROIX, DIAZ
JULES DUPRÉ, MEISSONIER, MILLET
GUSTAVE MOREAU, CH. JACQUE, ROYBET, ROUSSEAU
TROYON, ZIEM

Héliogravures (Procédé Georges Petit)

D'APRÈS

BARYE ET RODIN







A M. CH. X...,

DE PHILADELPHIE



L *y a un peu plus de vingt ans, mon cher ami, vous êtes venu en Europe; vous avez visité lentement tous les musées; vous avez fait un séjour prolongé à Paris, et, au moment de retraverser l'Océan, vous m'avez déclaré ceci :*

« Maintenant, j'aime les tableaux; j'aurai des tableaux. »

Vous pouviez en avoir, en effet, et vous en avez. Vous en possédez qui sont célèbres, et vous ne les aimez pas mieux que d'autres, qui se contentent d'être des chefs-d'œuvre sans être célèbres. Vous avez eu cette volonté, bien rare, de ne penser, dans vos acquisitions, qu'à votre plaisir, qu'à la satisfaction de vos goûts d'esthète, sans vous préoccuper des disciplines de la mode ni des prurits de la spéculation. Et, depuis vingt ans, vous avez donné à ceux

qui ont la joie de vous connaître une belle leçon d'éclectisme éclairé.

C'est pourquoi j'ai voulu que votre souvenir fût marqué au premier feuillet de ces études brèves. Vous les connaissez d'ailleurs : elles concernent des artistes, que vous aimez ainsi que je les aime, des maîtres pour qui tous deux nous avons une commune admiration. Dans les lettres, où je répondais à vos interrogations, vous en possédez déjà l'élément essentiel; mais il m'a semblé qu'il vous serait agréable de retrouver en un seul faisceau tous ces propos échangés, que vous voulez bien appeler « de bons conseils » et où je vous prie de ne voir que la confession sincère d'une âme éperdument éprise d'art et de nature.

Vous avez compris, — et je vous en loue, — que c'était n'avoir qu'une intelligence incomplète des manifestations du beau, que de ne s'attacher qu'aux artistes d'une seule école : un pareil entêtement n'était pas fait pour convenir à votre raison droite et à votre esprit ouvert. Il vous fallait des instruments de comparaison pour mieux percevoir l'idiosyncrasie des formules, et les caractères d'hérédité ou d'atavisme qui relient entre elles ces formules; vous aviez la compréhension trop nette des influences qui régissent les milieux de production d'art, pour limiter votre curiosité à une période restreinte, et n'avoir sous les yeux que les témoins d'une évolution partielle, quand, au contraire, il faut au moins le cours d'un siècle, pour que cette évolution puisse prétendre à son achèvement.

Et c'est pourquoi, sans souci de ce que pourraient dire

les conseillers obligeants — mais intransigeants — admis à visiter votre collection, vous avez marié, sur les cimaises de votre coquette galerie, les plus glorieux maîtres de notre école française de 1830, aux maîtres désormais incontestés de l'école impressionniste ; vous leur avez même joint — on n'est jamais trop nombreux en si bonne compagnie — quelques indépendants de l'idée, de la forme et de la couleur, qui ne se rattachent exactement à l'une ni à l'autre des deux grandes écoles, mais qui, par leur puissance d'originalité, que nos arrière-neveux qualifieront peut-être de génie, s'imposent au choix des délicats, sans désarmer toujours l'ironie sotte et aveugle des poncifs, des ignorants ou simplement des imbéciles.

Et vous êtes un heureux homme, mon cher ami. En dépit de votre fortune, en dépit des merveilles dont vous vous êtes entouré, vous vivez sans bruit, inconnu, libre par conséquent. Vous avez fui, avec une sagesse dont vous ne tirez pas vanité, la réclame qui eût eu beau jeu pour vous représenter en Mécène. Vous n'avez pas voulu qu'on clamât plus haut que les toits le chiffre de vos bordereaux d'achat et la qualité des œuvres achetées ; vous m'avez même laissé entendre que votre nom vous déplairait imprimé en toutes lettres en tête de ce livre, et j'ai dû vous dissimuler derrière l'X banal, précédé cependant de deux lettres qui évoquent, avec votre prénom, celui d'une compagne chérie, dont le souvenir vous est cruel et doux, puisqu'Elle vous a donné, en partageant vos goûts et en fondant son âme dans la vôtre, tout le bonheur de sa jeunesse et de sa beauté.

Si je vous parle d'Elle ici, et si je ravive une douleur dont votre cœur endeuillé entretient l'âpre émotion, c'est qu'aujourd'hui les joies que vous goûtez ne dérobent rien à cette mémoire adorée. Dans le culte de l'Art, où vous puisez de sereines jouissances, votre âme s'élève aux plus hautes aspirations de l'idéal. Elle connaît désormais d'autres larmes que celles des angoisses humaines : elle s'est émancipée dans le domaine de l'infini; elle s'est affranchie des servitudes terrestres, pour accepter les chaînes, — chaînes d'or, d'azur et de lumière, — du Rêve.

Et quel rêve plus absolu, plus enveloppé d'enchantement pouvait vous surprendre en votre isolement triste, que celui qui s'envole de tous les chefs-d'œuvre qui vous tiennent compagnie !

A certaines heures, lorsque vous promenez au milieu d'eux votre mélancolie, ne vous semble-t-il pas que les nymphes de Corot vous veulent égayer, que les lions de Delacroix se font caressants, que les paysans de Millet participent à votre inquiétude, que les soleils couchants de Cazin vous disent des apaisements, que les formes de Gustave Moreau battent des ailes près de votre cœur, et que les figures augustes de Puvis de Chavannes, dans un geste de superbe simplicité, vous montrent le coin du ciel où vous sourit l'Envolée ?

Oui, mon ami, vous êtes un heureux homme : dans le silence où vous aimez à vous recueillir, devant tous ces témoins des luttes grandioses livrées par des maîtres, au nom du Beau, vous vous sentez, je le sais, profondément

remué; vous sentez se révéler à vous une conception autrement élevée de notre nature.

Rappelez-vous ce qu'a écrit Lamennais : « Dieu n'a mis de borne à ses dons, que les bornes mêmes qui les rendent possibles, la limite inhérente à ce qui est fini et ne serait point s'il n'était fini. Mais cette limite éternelle, éternellement fuira devant nous, semblable aux ombres qui se replient devant l'astre du jour, lorsque, émergeant à l'horizon, il monte et monte encore; et notre grandeur est de sentir que, si l'expansion de notre être, au sein de l'Être de qui tout émane, est et sera toujours finie, elle n'a de terme que l'infini même. » Cette démonstration, vous la voyez répétée et accomplie dans les chefs-d'œuvre enfantés par le génie.

Puissiez-vous, dans les pages qui suivent, et où le jugement ne sait pas se défendre de la passion qui m'entraîne, retrouver l'écho de palpitations qui sont aussi les vôtres : je ne regretterai pas alors de vous les avoir adressées, comme un hommage de respect pour les maîtres qui y figurent, et en témoignage de l'affection que je vous ai vouée.

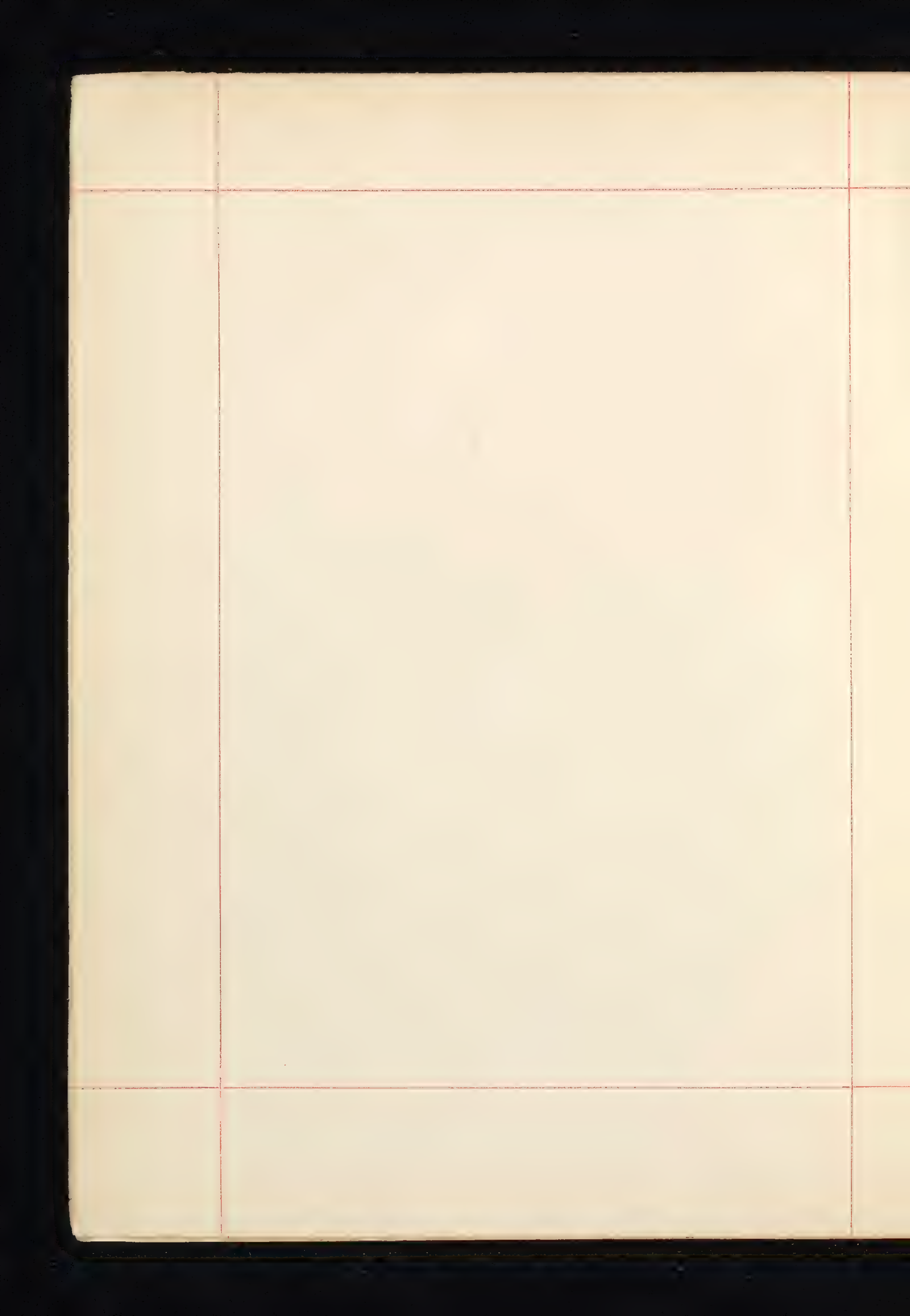
L. Roger Milès

30 Mars 1897.





HIER



COROT

Après l'Orage

Eau-forte de Krat


COROT



COROT



L'EXPOSITION du centenaire du maître au palais Galliera fut, quoi que certains prétendent, une éclatante et solennelle manifestation de son génie.

On a dit de Corot qu'il était le plus moderne des peintres : mais plus on étudie son œuvre, plus on acquiert la conviction qu'il est le paysagiste par excellence, celui qui ne marque pas seulement dans une époque, mais dans toutes les époques, et cela avec un égal degré de supériorité. Et pourtant, combien a été longue pour lui la route qui mène au succès ! Il semble que la fortune, avare de ses bienfaits, ait voulu lui donner d'autant moins de satisfaction d'amour-propre, que les ressources qu'il tenait de sa famille lui assuraient le bien-être matériel. Ce n'est guère, en effet, qu'à partir de l'Exposition universelle de 1855, que Corot vit autour de lui se presser l'amateur.

Aujourd'hui, Corot nous apparaît dans toute la splendeur de son génie, avec son originalité propre, au milieu de la phalange superbe de l'école de 1830. S'il avait commencé l'étude de son art sous la direction de Michallon et de Bertin, deux défenseurs entêtés de l'école du paysage historique, il avait appris d'eux la

nécessité d'un dessin serré, précis, exact, et l'on est surpris de l'écriture de ses dessins. Puis, sous l'influence de Cabat, qui commençait à prêcher d'exemple pour une doctrine nouvelle, il s'était rapproché de la nature ; il avait senti qu'il y avait autre chose dans le paysage que des arbres et des campagnes ; qu'il y avait aussi des heures, qui mettaient une harmonie dans le pittoresque, et variaient les aspects, comme la vie elle-même. Il s'était mis alors à considérer non plus l'objet séparément, l'élément isolé dans le paysage, mais l'ensemble, le concert des choses, l'exquise erreur offerte à notre vue par les caprices de la lumière ; et lui, qui était si sincère, si minutieux, si précis, quand il dessinait à la plume un arbre, voilà qu'il mettait toute sa sincérité, toute son exactitude, à ne plus dessiner apparemment cet arbre, mais à nous en donner la sensation, à en traduire le frisson dans le coin de nature qu'il se proposait d'interpréter. « Je ne fais pas le portrait d'un arbre, » répondait-il à quelqu'un qui lui demandait s'il peignait un chêne ou un châtaignier. Et il avait cent fois raison.

Lorsqu'il contemplait un site, une entrée de bois ou une clairière en forêt, que lui importait de connaître l'essence des arbres qui se dressaient devant lui. Ce qu'il admirait jusqu'à l'émotion, c'était l'harmonie de la masse, c'étaient les tons attendris dont se parait cette masse, c'était la vie qui passait dans tout cela. La nature se montrait à lui, non pas comme un livre ouvert dont les colonnes s'emplissent des chiffres d'une statistique, mais comme une maîtresse toujours admirablement jeune et belle, et toujours digne d'être adorée.

Et Corot l'aimait, cette nature dont tous les éléments lui chantaient leur poëme, et c'est parce qu'il y écoutait une voix vraiment divine, qu'il se plaisait, en fervent de Théocrite qu'il lisait dans le texte, après avoir longtemps cultivé le jardin des racines grecques, c'est parce qu'il y écoutait cette voix idéale, qu'il se plaisait à ressusciter dans le cadre de ses paysages les aimables bourgeois de la foi païenne, les nymphes, les satyres, les dieux éternels et autres, dont l'humaine bonhomie répondait comme un écho lointain à sa bonté plus qu'humaine.

COROT

La Chasse

Eau-forte de Duvivier.



Corot, en effet, n'est pas seulement paysagiste; il a été un peintre de figure de tout premier rang. Dans l'expression du regard, dans le signe frissonnant des lèvres, dans le geste des bras et des mains, dans le penché des torses, c'est toute la vie qui est traduite, la vie intime, la vie réfléchie qui trahit ce qu'elle ne dit pas par des mots, la vie affirmée par des nuances, et il s'en dégage, pour ceux qui étudient ses œuvres, que Corot, avec son œil fin et spirituel, était en même temps qu'un magnifique évocateur de choses, un grand liseur d'âmes.

Le hasard a voulu qu'auprès du public, si lent à se décider sur son compte, le paysagiste, un temps du moins, l'emportât sur le peintre de figures; et pourtant, dans ses figures, c'est la même audace de vérité, la même crânerie de touche, le même éclat harmonieux, les mêmes trouvailles heureuses, les mêmes secrets profonds d'information psychologique qui nous étonnent et nous ravissent.

Et c'est sans doute parce qu'il avait ainsi compris le rôle de la figure, que Corot s'est plu à en placer dans nombre de ses tableaux. Cabat et ses compagnons avaient dit: « Soyons vrais: la nature se chargera d'être belle à elle seule. » Corot, lui, songeait que la nature avait été faite belle pour ceux qui l'habitent, autant que pour ceux qui s'enivrent de sa contemplation, et il en devinait si exactement la beauté, qu'il ne croyait pas devoir la priver de l'expression la plus sensible de la vie, qui est la figure humaine.







CH.-F. DAUBIGNY



es *Bords de l'Oise!* C'est tout Daubigny qui rayonne dans les chefs-d'œuvre qui portent ce titre, les plus purs peut-être, et les plus reconnus de l'œuvre du maître. On y voit Daubigny écouter pour ainsi dire la confession intime du paysage, après en avoir étudié les lumières, analysé les harmonies, fouillé les profondeurs. On pourrait en donner une analyse synthétique, en prenant les éléments dont il compose ses toiles et qu'il arrange — ou mieux qu'il choisit — suivant son inspiration du moment : et c'est là une preuve de la souplesse du talent de Daubigny, là où nous ne trouvons qu'un même système descriptif, lui improvise d'extraordinaires variations, que son œil découvre et que son âme écoute et recueille. Au fond, sous l'ambiance grise et chaude du jour, des collines bleuissent; des fois, un pont de pierres a des transparences de gaze blanche; l'eau qui miroite coule ses frissons diamantés le long des rives, et le long de ces rives, qui s'arrondissent en un coude, toute une forêt se penche, aux arbres d'essences diverses. Ici un bouquet de chênes aux robustesses capricieuses, aux majestés d'ancêtres ; là, des peupliers haut empanachés, qui prennent à l'éloignement, sous le

ciel qu'ils touchent, des tons de vieille orfèvrerie d'or; à côté, des bouleaux, des hêtres, des châtaigniers, des saules qui semblent las de porter leurs branches, et laissent dans le courant plonger le bout de leurs lianes, dont la masse s'arrondit en une ombrelle de verdure. Pour cacher le sol, des mousses et des bruyères poussent au hasard, et le long des troncs noueux grimpent des lierres parasites.

Daubigny, qui a sa place au premier rang des maîtres de l'école [de] 1830, en est certainement l'artiste le plus inégal : son exécution est toujours large et libre; mais, parfois, dans ses nuages, comme s'il voulait marcher contre son désir et son goût, il fait s'envoler des flocons qui n'ont pas l'impondérabilité nécessaire, et cela par un procédé d'exécution qui exagère les pâtes. Seulement, quand il ne regarde ni Corot, ni Rousseau, quand il veut être lui-même — et on sait qu'il sut assez tôt s'affranchir de toute influence, et rejeter de son inspiration les ingrédients hétérogènes, — il est admirable. La touche est légère, quoique solide, libre et suffisamment précise pour ne pas prétendre qu'à une sensibilité évocatrice de poésie.

Le ciel, la terre et l'eau sont d'un tel accord de tons, qu'on a vraiment la nature vraie sous les yeux : tout s'enveloppe d'une lumière blonde, à travers laquelle on sent vibrer la vie. Cela est infiniment beau, parce que cela est pénétré d'un charme infini.

On se rappelle, devant ces paysages d'une si auguste sérénité, le maître, assis dans sa barque arrêtée au milieu de la rivière, et coiffé d'un béret de velours; il demeurait calme d'apparence, mais empoigné jusqu'à s'isoler dans le recueillement, bercé par le silence plein de murmures; et c'est elle qu'on retrouve dans ses chefs-d'œuvre, c'est cette sensation d'une palpitation insaisissable, dont il a conquis cependant la formule, comme un reflet d'âme qui demanderait à sa palette, pour être traduit, un reflet de lumière.

Pour le bien connaître, d'ailleurs, il faut lire le cahier de pieuses confidences qu'a écrit et gravé sur lui et sur son œuvre

Ch.-F. DAUBIGNY

Bords de l'Oise

Eau-forte



une de ses élèves préférées, M[lle] Léonide Bourges. Ce sont de belles pages attendries, que l'art le plus délicat rend exquises, et l'on ne sait qui l'on doit louer le plus, de l'élève qui s'abandonne à une si douce émotion, ou du maître dont le souvenir toujours vivant sait la provoquer.





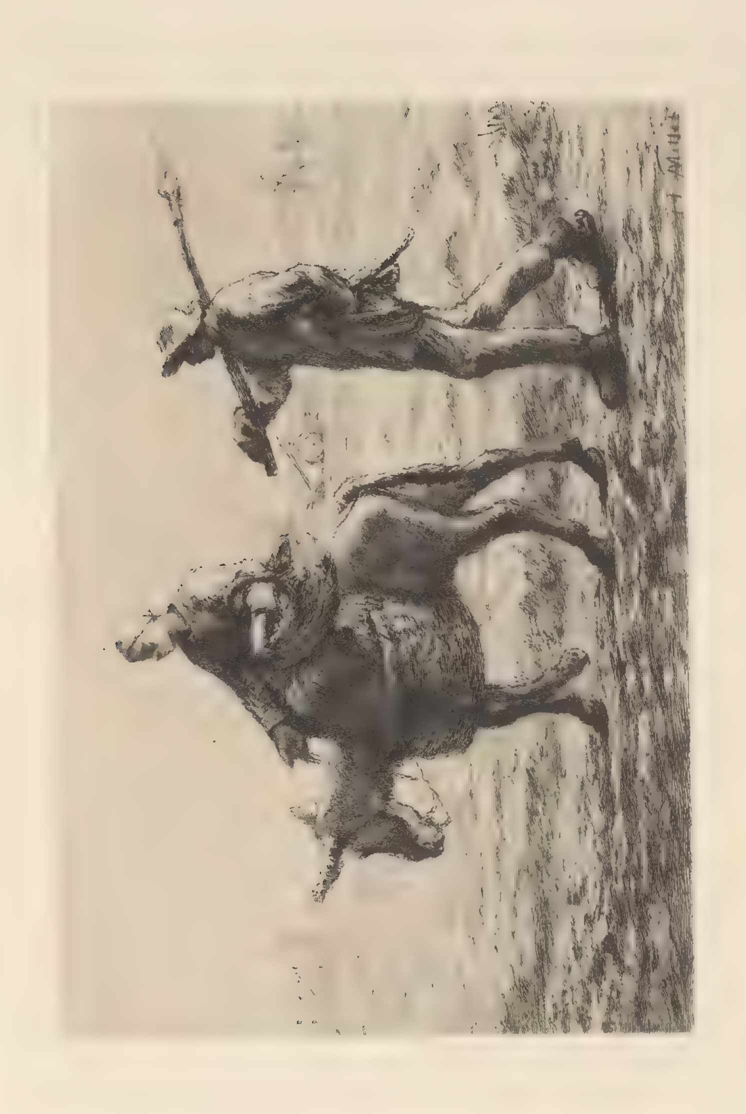
J.-F. MILLET

❧ ❧

Le Retour des Champs

❧ ❧

Eau-forte de Vion





J.-F. MILLET



ANS une de ses lettres, si curieuses de cérébralité et d'éloquence simple — parce que naturelle et vraie — Millet a pris soin de nous expliquer lui-même d'où lui venait sa conception très spéciale du paysan.

« Il en est, écrit-il, qui me disent que je nie les charmes de la campagne. J'y trouve bien plus que des charmes, d'infinies grandeurs. J'y vois, tout comme eux, les petites fleurs dont le Christ disait : « Je vous assure que Salomon lui-même, dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme l'une d'elles. » Je vois très bien les auréoles des pissenlits et le soleil qui étale, là-bas, bien loin par delà le pays, sa gloire dans les nuages. Je ne vois pas moins, dans la plaine toute fumante, les chevaux qui labourent, puis, dans un endroit rocheux, un homme tout *errené*, dont on a entendu le *han* toute la journée et qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs. Cela n'est pas de mon invention, et il y a longtemps que cette expression : *le cri de la terre*, est trouvée. »

Millet, par ces mots, répondait aux critiques qui lui reprochaient d'avoir dramatisé à plaisir ce *cri de la terre*, et il se

justifiait, devant les critiques à venir, des tristesses, et mieux, de la mélancolie qui semblent envelopper son concept du paysan. Mais pour qui a étudié son œuvre, il s'y trouve assez d'élévation, assez de rêve, pour que la vie des gens de la terre soit, sous son crayon et son pinceau, non pas un drame, mais une épopée.

Pourquoi Millet a-t-il paru à son temps gémir sur le sort du paysan ? Pourquoi a-t-on pu dire que le *cri de la terre* était, chez lui, obstinément un cri de douleur ?

Parce que Millet, par son origine, par son éducation, par son inspiration, n'était pas préparé aux grosses gaîtés rustiques ; parce qu'il y avait en son âme, avec un sens profond de la justice, une sincérité de patriarche, une ardeur d'apôtre, et aussi une naïveté d'enfant. Alors, tout ce qui pouvait éveiller le rire retentissant lui devenait insipide ; il aurait cru manquer de respect à son art en lui infligeant cette grimace, et sa gaîté ne trouble jamais l'égale sérénité de sa pensée.

Plus volontiers, son regard se tourne vers l'humanité qui souffre, vers les races campagnardes aux rudes enveloppes, vers les attitudes solennelles, faites de lenteur et de gaucherie, vers les aspects mornes et les rêveries intermittentes des labeurs éternels, suivant le mot heureux de Castagnary, vers la grâce également, la grâce exquise de la maternité, qui ne perd nullement ses droits divins, si grossière que soit l'enveloppe de son expression.

L'ouvrier de la terre, le paysan, homme ou femme, est un résigné, un instinctif, pour qui le travail de la terre est une sorte de fonction religieuse ; de là cette gravité, cette solennité qui est un des caractères du paysan, et qui est également sa poésie.

Aussi, pour Millet, le bonheur doit être tout entier contenu dans le calme et dans l'apaisement, dans cette chose essentiellement saine de se tenir pour satisfait d'un minimum de bien-être en échange d'un maximum d'effort ; c'est le principe des consciences simples, des consciences fortes, par conséquent.

Et, lorsque le génie de Millet nous semble éperdu de mélancolie, cette mélancolie n'est qu'une fraternelle compassion, qu'une pitié tendrement humaine. Or, la pitié, a dit éloquemment le regretté Ch. Bigot, « la pitié, c'est encore ce qu'il y a de plus noble dans l'âme humaine; elle est la forme la plus haute de la sympathie, le plus beau nom de la charité, le meilleur auxiliaire, ici-bas, de la justice ».

Millet, qui avait bêché la glèbe, poussé la charrue, tiré la herse, était ramené à ce spectacle du labeur des campagnes par ses méditations incessantes. Il était né avec une âme de paysan, et sa nature robuste avait conservé cette âme de paysan. Comme les paysans, il s'enfermait dans un nombre restreint d'idées, mais ses idées, à force de les fouiller, de les analyser, de les retourner, il les avait développées, il les avait grandies. Il assistait à la vie, la vie de lutte et de fatigue de ceux dont il avait été le compagnon, avec une mélancolie mystique. Dans l'évolution des saisons, apportant leurs surprises et leurs joies, leurs caprices et leur monotonie, leurs heures de bonheur fécond et aussi leurs heures de désastre, il avait pénétré la gigantesque pensée des choses, et il en avait été pénétré. Tout avait un langage qu'il déchiffrait, le vent qui souffle avec fureur, les moissons qui jaunissent, les sillons durcis et couverts de neige, les beaux éclats de soleil où l'on s'abrite derrière les meules, et les nuits embrumées dont, par instants, la lune déchire les voiles d'un rayon argenté, l'homme courbé sur sa houe, le dos enkylosé, la fermière résignée et silencieuse, occupée à ses besognes de basse-cour ou de bergerie, la campagnarde fatiguée par les devoirs de maternité, et l'enfant déjà rustre dans son ingénuité qui ignore.

Millet a généralisé ce qu'il avait vu, et il est arrivé de suite au caractère typique de la race. Son paysan est surtout un combattant, que chaque jour de l'année trouve à son poste de combat. Dès l'aube, le voilà qui parcourt les sillons, enveloppé de brume. A midi, tandis que le soleil darde ses rayons de feu, il s'allonge au pied d'une meule et s'abrite de son ombre; puis, après le temps

de repos, le travail reprend sans relâche; enfin, voici le jour qui décline : le soleil descend à l'horizon, la nuit va venir; l'heure de la trève a sonné, et l'homme quitte sa terre avec la grandeur d'un soldat qu'un ferme désir ramènera le lendemain au champ de bataille.

Sa paysanne a un autre rôle, plus mystérieux, et plus grand encore : elle évolue vers la tombe en accomplissant son devoir de donner la vie! Elle est un fruit hâtivement mûri, qui s'épanouit dans une atmosphère éternellement raffraîchie par le souffle du vent, et sa pudeur ne lui défend pas de se montrer, à la clarté du grand ciel ouvert, dans une demi-nudité inconsciente. Elle n'est plus seulement la femme, elle est la mère. Elle est, elle aussi, partie intégrante du paysage qui l'entoure, comme le bœuf, comme l'arbre.

Certes, son individualité, dans cette harmonie, s'accuse mieux que celle de l'animal ou de la plante, puisqu'elle se fait obéir de l'animal et qu'elle se sert de la plante; mais, au seul point de vue de l'esthétique, au point de vue de l'art, qui était celui de Millet, paysan et paysanne se trouvent être, suivant le mot de Castagnary, « le terme le plus élevé d'une série qui commence au végétal pour s'arrêter à eux ».

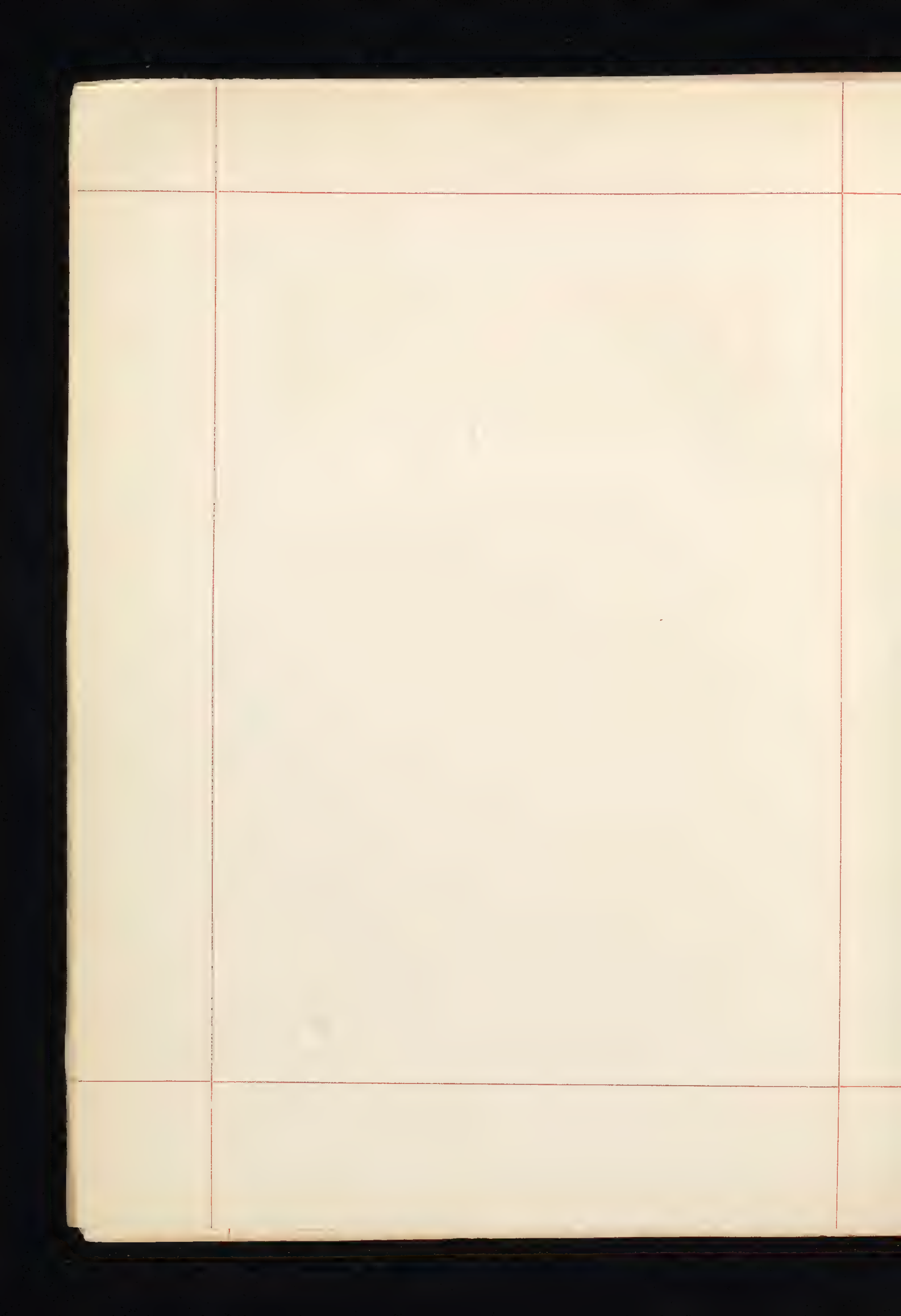
Et sur le front de la paysanne, toute à ses besognes, la passion n'a pas eu le temps d'allumer un éclair, la beauté n'a pas eu le temps de répandre son charme, la jeunesse a ignoré la joie de s'épanouir. Fille, mère, aïeule, elle garde son intelligence à l'état d'enveloppement. Excepté le jour où une tendresse brutale éveille ses sens à des devoirs passionnels, elle demeure docile et patiente, impassible et fataliste, plus solide et résistante que robuste.

Nul artiste n'a eu, plus que Millet, l'unité dans l'inspiration et la volonté de ne s'en point distraire, et son œuvre énorme est une magnifique leçon pour ceux qui veulent épeler la grammaire des champs et se pénétrer l'âme de son irrésistible poésie.

Il y a plus : à l'heure qu'il est, l'œuvre de Millet est une grande leçon sociale : il faut que le paysan apprenne à y aimer

sa terre. L'épopée que le maître y raconte n'est pas que douloureuse : elle a la sublime grandeur des choses simples, et ceux-là sont sottement ingrats, qui, après l'avoir connue, après avoir été bercés par elle, subissent le prurit d'émigration vers les villes, et échangent, dans l'aléa d'un mieux vivre, le plein air du champ où vole l'alouette, pour l'atmosphère étiolante des cités.





La Ferme dans les Landes





THÉODORE ROUSSEAU



CELUI-LA a donné de l'inquiétude à l'intelligence de ses contemporains : il est mystérieux dans son concept, et son imagination cache encore plus de profondeur que n'en livre son pinceau. Aussi, à côté de détracteurs et d'indifférents, a-t-il soulevé des enthousiasmes passionnés.

Certains, il y a trente ans, ont déclaré qu'il était le plus grand peintre d'Europe, que la postérité le classerait au même rang qu'Hobbéma, qu'enfin il compterait parmi les maîtres de tous les temps et de tous les pays. Ce n'est pas moi qui contredirai à ces élans d'admiration ; je n'apporterai de restriction qu'en ce qui concerne l'exclusivité ; mais je ne crois pas que, quel que soit l'enchantement que nous donne un artiste, il faille répudier d'autres enchantements nés d'inspirations différentes. D'ailleurs un tableau étonnant, un tableau inquiétant tel que la *Vallée de Tiffauge*, où tout un monde de pensées peut prendre son vol, et dont il fut beaucoup parlé au moment de la vente de la collection H. V., est là rappelé à point pour me permettre de causer un peu du maître qui l'a conçu et enfanté.

J'ai écrit le mot *inquiétant;* c'est qu'en effet Rousseau, dont

la carrière a été si rude, a eu de terribles inquiétudes; son art lui donnait chaque jour l'obsession du mieux, parce que sa main voulait rendre, dans le motif que son œil précis avait vu, toute une poésie intense, aiguë, qui se révélait à lui. Que de fois il fit vingt paysages différents sur le même motif, étonnantes variations d'un chromatisme toujours heureux, sur un même thème! Et nous savons que sur le panneau qui lui avait servi, il effaçait et refaisait le motif, dont il n'était jamais suffisamment satisfait. Que de regrets ne devons-nous pas avoir aujourd'hui de ne pas posséder ces ébauches sublimes, pour en faire, selon le mot d'un de ses admirateurs, l'histoire peinte de ses tourments d'artiste! C'est qu'il était constamment en lutte contre sa volonté de faire des paysages avec des lignes arrêtées, quand la sensation de nature, incessamment variée, lui semblait d'essence si fugitive.

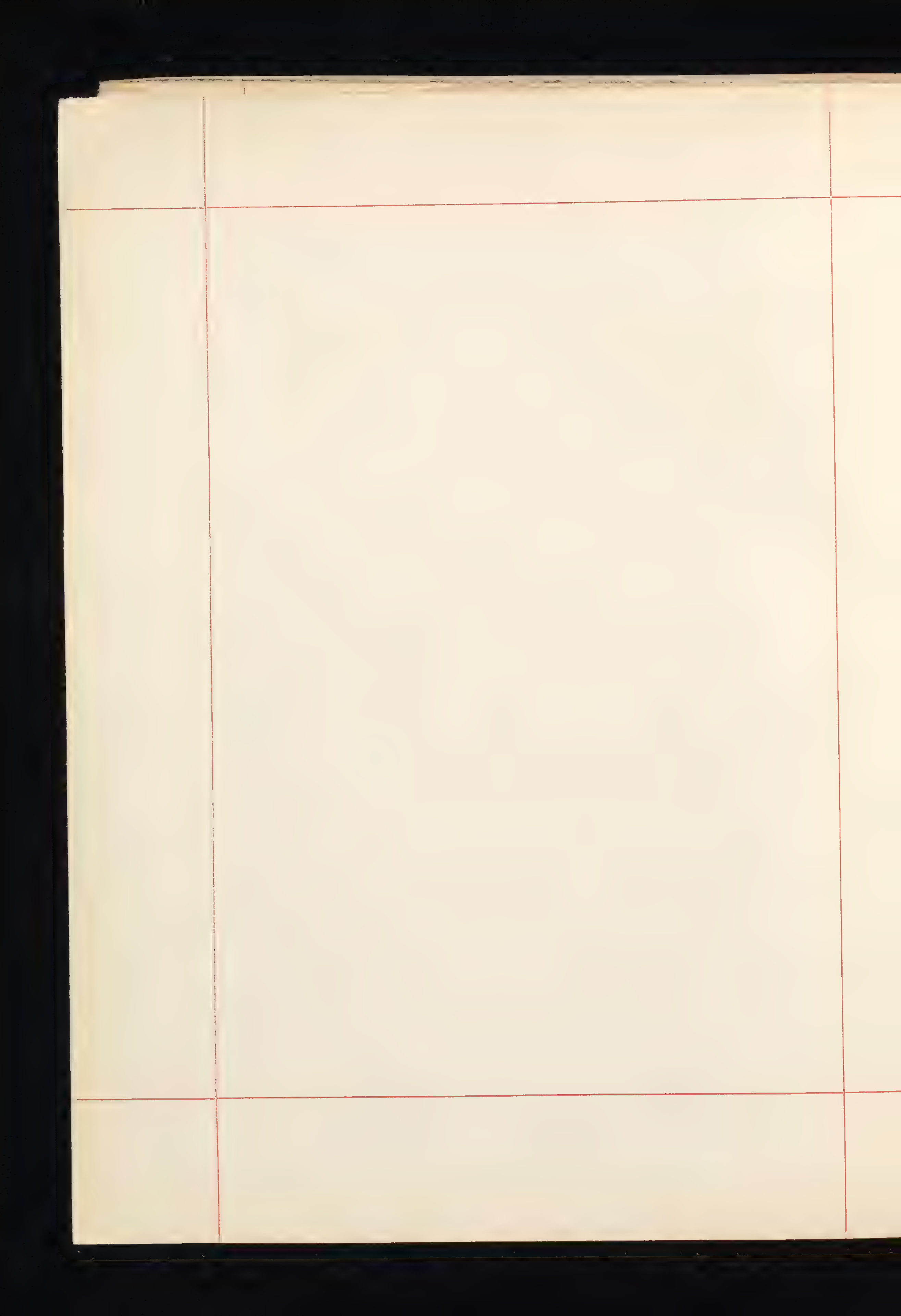
Il avait de douloureuses contemplations devant les spectacles imprévus que les éléments et l'atmosphère lui donnaient : orages préparés par un brusque amoncellement de nuages, caprices de vapeurs errant sur le vent invisible, devant le masque irradiant du soleil, décors gigantesques qui font peser leur architecture monstrueuse sur le front boisé des collines, futaies hirsutes qui semblent, comme des légions de nains, donner l'assaut au tronc robuste et bossué des grands arbres : tout cela était pour lui le poëme éternel de la vie, que ses pinceaux voulaient magnifier.

Et maintenant Rousseau nous apparaît comme un de ces arbres qu'il a dressés vers l'immortalité, dans son œuvre tout de splendeur. Il a compris la nature avec la sensibilité de J.-J. Rousseau; il l'a traduite avec l'extraordinaire originalité de Rembrandt. En dépit des refus dont le jury académique se plaisait, par inconscience et sottise, à écarter ses envois du Salon, Rousseau a poursuivi sa carrière laborieuse, laissant l'âge et la maturité de sa pensée opérer des transformations dans sa manière de voir, au moins autant que le progrès résultant de sa haute probité d'artiste et le progrès de son labeur assidu. Le talent préoccupé et sauvage de sa première jeunesse s'était apaisé, à mesure qu'il pénétrait plus avant dans les secrets de la couleur, aux ressources jamais explorées com-

plètement. Il avait conquis, a dit un critique, la pratique victorieuse qui ne s'arrête plus devant les difficultés de l'expression; il avait enfin amené son style à traduire son sentiment d'intime poésie.

La solidité des terrains couverts de bruyères, la structure et le modelé des arbres, la tonalité profonde du ciel, une pâte ferme comme de l'émail, sur laquelle les touches se jouent adroitement; l'harmonie qui relie toutes les parties de l'œuvre, le caractère expressément agreste des sites, la compréhension étonnante des aspects qui commandent une exécution positive, ces qualités, Rousseau les a possédées au plus haut point et c'est par là qu'il est admirable.







EUGÈNE DELACROIX



E que nous reprochons au romantisme, a écrit M. Ernest Chesneau, ce n'est pas tant son aveuglement en face de la vie moderne, ce n'est pas tant de s'être cantonné tour à tour dans deux ou trois périodes de l'histoire, que de n'avoir même pas doué de souffle les époques où il se reportait; c'est de s'être fait un jeu puéril d'une exactitude de surface, peut-être apocryphe, et de n'avoir pas exprimé la vie qu'il interrogeait, percé l'acier du gantelet pour nous montrer une main capable d'une chaude étreinte, le buffle du baudrier pour nous laisser voir les battements d'un cœur. Ce que nous reprochons au romantisme, c'est d'avoir exécuté non des œuvres d'art (œuvres de création), mais des images; c'est d'avoir *copié*, au lieu d'*interpréter.* »

Voici pour l'analyse : voyons maintenant l'explication :

« La Révolution et l'Empire avaient poussé les esprits à l'abstraction et à un vague idéalisme de convention. En ces temps d'action sans trêve, où personne n'était sûr de la vie du lendemain, on était volontiers sentimental. La brutalité inquiète tombait, à ces heures de lassitude, dans les fadeurs de l'*Almanach des Muses.* Lorsque, avec un autre régime, on vit les choses

de l'intelligence reprendre le pas sur les choses de la force et de la matière, la sécurité amena à son tour une nouvelle réaction dans le domaine intellectuel. On eût pu la prévoir. Ce fut dans les lettres et les arts une crise analogue à celle qui, dans les mœurs publiques, suivit la Terreur, une véritable débauche des sens. On avait eu peur, la peur était passée; on s'abandonnait au plaisir de vivre. Les phénomènes extérieurs, les formes captivèrent exclusivement l'attention. On admira le ciel bleu, la lumière étincelante, la beauté des femmes, les velours pompeux, les soies cassantes, les reflets de l'or, le feu des diamants. On vécut tellement par les yeux, on fut tellement pris par le dehors qu'on ne sut plus voir le dedans. En contemplation devant l'épiderme, on ferma les paupières devant l'âme; on ne pensa plus. »

J'ai tenu à produire ici cette longue citation, parce qu'elle est le procès exact du romantisme, et qu'elle me permettait de poser cette question : « Peut-on dire que Delacroix est en art le chef de l'école romantique? »

Certes, dans le choix de ses sujets, Delacroix s'est inspiré des romantiques; mais s'ensuit-il pour cela d'abord et parce qu'il a rompu avec l'école de David qu'il faille le marquer de cette étiquette : « Romantique »; qu'il faille ne trouver chez lui, suivant l'expression de M. Chesneau, qu'un peintre tout attaché à la vision extérieure et sans pensée.

M. Chesneau s'élève contre une pareille classification, dans son très éloquent plaidoyer en faveur de Delacroix, et, s'il le range, comme le faisait Thiers, parmi les chefs d'école, il ne croit pas qu'il soit le chef de l'école romantique.

En effet, Delacroix est le peintre qui a cherché et souvent réussi à fixer sur la toile ce qui semblait ressortir essentiellement et exclusivement du domaine de la pensée. Les sentiments les plus rebelles à l'expression plastique, il s'est appliqué à les traduire : certains, à ce propos, lui reprochent d'avoir fait de la peinture littéraire, si tant est qu'il existe une peinture qui soit littéraire; pour moi je découvre plutôt en lui un psychologue, c'est-à-dire

Eugène DELACROIX

Lion attaqué

[illegible]



un homme qui a vu l'évolution uniforme de l'âme humaine et, par conséquent, de la vie, à travers toutes les époques de l'histoire des peuples, que cette histoire nous soit parvenue par les livres sacrés, par la légende, par l'épopée, par les écrits des philosophes, par l'imagination des romanciers et des poëtes. Car c'est bien la vie que Delacroix a voulu représenter, la vie éternellement la même, avec ses heures de joie et de tristesse, avec ses abîmes et ses sommets, la vie qui fait l'unité de son œuvre, en dépit de ses divisions apparentes.

L'antiquité lui a fourni des sujets, comme elle en avait fourni à David ; mais, tandis que David, dont l'œuvre, forcément vieilli, est doué d'une vigueur superbe, tandis que David emprunte à l'antiquité une défroque dont sourient les archéologues d'aujourd'hui, Delacroix ne prend que des masques auxquels il donne le souffle : il met une âme dans ces marbres ; il dépouille leurs membres engourdis de cette raideur rebutante. Nous en avons une preuve dans l'exquise figure d'*Ovide chez les Scythes*. Le poëte, exilé, est tombé épuisé sur la grève, et voici que des bergers scythes, dans un élan d'humaine pitié, se portent vers lui, respectueusement, lui offrant, l'un des fruits, l'autre le gâteau de maïs ; celui-ci trait, pour le lui faire boire, le lait d'une jument ; c'est l'hospitalité accordée sans phrase, dans un geste général de douceur et d'abandon.

Le moyen âge et la barbarie, qui ont été la mine largement fouillée par le romantisme, lui offrent un ensemble de drames et de passions trop riches, pour qu'il ne leur demande pas une contribution à son œuvre. On connaît l'*Entrée des Croisés à Constantinople* et *le Massacre de Scio ;* je veux m'arrêter à une autre œuvre de lui qui se prête complètement à la théorie que je soutiens ici ; je veux parler de l'épisode d'*Ugolin*.

Qu'est-ce que Delacroix a voulu décrire ? Est-ce simplement l'agonie du père et des enfants dans la *Tour de la faim ?* Est-ce le réalisme d'une quintuple agonie ? Nullement. Le peintre, qui a rendu la vie avec une vérité parfois éclatante, n'est pas, à l'examen, un réaliste. Le réel lui paraît trop étroit, trop mesquin ;

ce qu'il lui faut, c'est l'idéal, capable d'infini : c'est l'idéal, grand fournisseur de sensations ; et ce sont ces sensations que son pinceau, avec une sorte de magie, note sur la toile, comme un Schumann ou un Beethoven les note en modulations sur le clavier. Tout ce qu'il voit, tout ce qui frappe son regard a son retentissement sur sa sensibilité ; et ce retentissement, trouvant une sensibilité profondément saine et lucide, et précise, se traduit avec une originalité constante ; la chose vue, ou la chose sensée vue, quand il s'agit d'une composition, n'est plus simplement rapportée sur la toile, elle est interprétée par l'âme où elle s'est réfléchie : et c'est dans le chemin de cette réflexion qu'elle perd de sa crudité, de son absolutisme réel, pour s'envelopper d'idéal, pour s'éclairer de ce je ne sais quoi qui nous hausse hors du terre à terre et fait s'élargir devant nos yeux les horizons sans limites de la pensée.

Ainsi, dans le tableau d'*Ugolin*, déjà Anselmuccio et Uguccione ont succombé, l'un assis sur les marches du cachot, la tête appuyée près de l'endroit où le malheureux comte est accroupi, les bras croisés, les mains crispées, luttant pour ne pas se mordre lui-même; l'autre s'est écroulé sur le sol, la tête renversée, la bouche entr'ouverte, comme pour jeter un dernier appel à la mort qui délivre. Le troisième, Gaddo, dans un dernier effort, tourne la tête vers son père et, la main tendue, suppliante, lui dit, épuisé par quatre jours de jeûne : « Mon père, est-ce que tu ne viens pas à mon secours, est-ce que tu nous laisses ainsi mourir de faim? » C'est ce cri de détresse, le seul que la torture ait arraché à l'enfant, que Delacroix a voulu nous faire entendre; il a pris dans le poëme de Dante le passage où le drame sort de l'action pour être l'épisode du cœur et il l'a traduit avec une admirable puissance de vérité, sans geste déclamatoire, sans exagération mélodramatique, avec la géniale simplicité que le poëte de l'*Enfer* y a mis lui-même. Mais on sent, à l'attitude d'angoisse résignée du comte, que le supplice même aura sa vengeance dans un autre monde : on devine qu'au souvenir de l'appel de son Gaddo bien aimé, Ugolin aura de furieux coups de dents pour le crâne du misérable archevêque Ruggieri; et l'évocation

Eugène DELACROIX

Arabes en voyage

Eau forte de Veyrassat



ne vient au spectacle de Delacroix que parce qu'il a mis dans cette œuvre l'étincelle extra-humaine qui est la marque du génie.

Et c'est parce qu'il pensait fortement son œuvre, parce qu'il avait une admirable vision d'esthète, que Delacroix a vécu en communion d'inspiration avec les plus glorieux metteurs en scène des passions humaines grandies jusqu'à l'héroïsme, avec Dante, Shakespeare et Gœthe.

Mais il y a d'autres sentiments que Delacroix devait s'attacher à rendre, à une certaine heure de sa vie; il y a une autre source où il devait puiser : c'est le sentiment religieux, c'est la source toujours utilement explorée des livres saints. Ici plus de heurts, plus d'actions brusques qui fixent sur un seul point de l'œuvre l'attention du spectateur et le zèle de l'artiste. Dans une scène biblique, il y a comme une symphonie légendaire qui exige de tout, des êtres et des choses, leur part d'élément dans l'interprétation de l'épisode choisi : la mélancolie, la simple rêverie, l'humaine naïveté se communiquent à toute la nature, et le symbole exprimé doit parler dans la plantation des arbres, dans l'allure des bêtes, dans l'aspect du site entier, dans le jeu des lumières, sur l'écran du ciel, comme dans la physionomie des personnages. C'est là surtout que le peintre doit être un sensitif, s'il veut éviter la monotonie et la banalité; et je crois avoir établi que Delacroix était un sensitif au suprême degré. Dans ses tableaux religieux, il l'a prouvé d'ailleurs surabondamment. Qu'on examine son *Saint Sébastien* de 1859, d'une si poignante émotion, d'une résignation si parfaitement angélique, d'une humanité si vraie et si proche cependant de n'être pas l'humanité. Qu'on examine le *Bon Samaritain, le Corps de saint Etienne relevé par les Chrétiens;* le tableau : *Jésus endormi pendant la tempête;* les grandes compositions de la chapelle des Saints-Anges, de l'église Saint-Sulpice, à Paris; enfin, *les Disciples à Emmaüs*, et l'on verra qu'avec ses qualités de primesaut, avec sa couleur vibrante, avec sa personnalité qui domine l'art de tous ses contemporains, on verra que Delacroix appartient bien à l'école de la grande peinture religieuse, qui a à sa tête Raphaël, Michel-Ange, Bot-

ticelli, Pérugin, Corrège, le Dominicain, Paul Véronèse, Hans Holbein, etc. Ce n'est pas que Delacroix soit un mystique : loin de là. Son idéalité est raisonnée : elle ne se perd pas dans le vague; elle repousse ce qui lui semblerait l'acceptation trop facile des choses incomprises et du mystère : on en fait l'appréciation juste quand on compare à son interprétation des *Disciples à Emmaüs* celle qu'en donne Rembrandt.

Delacroix montre le Christ à l'instant où il se révèle aux disciples, à l'instant où, redevenu homme, il prononce les paroles mêmes de la Cène : chez Rembrandt, au contraire, l'évangile de saint Luc est pris à l'instant où le Christ vient de disparaître : à la place qu'il vient d'occuper, les disciples ne voient plus qu'une silhouette lumineuse, un rêve impalpable.

Que reste-t-il, après ce qui vient d'être dit, de Delacroix romantique? Certes, Delacroix a été de son temps : il a reconnu le romantisme et en quelques-unes de ses compositions, on peut relever une réelle influence de ce romantisme; mais Delacroix, de toute la hauteur de son génie, plane sur son siècle, et il est de tous les temps.





DIAZ



ARCISSE Diaz occupe une place à part dans la phalange glorieuse de l'école de 1830. Il lui a manqué très peu de chose pour y être classé au premier rang, mais il est néanmoins une personnalité considérable dans l'art.

Il eut, avec ses contemporains, la communauté de la lutte et de ses difficultés; il eut même l'apprentissage dans une fabrique de porcelaine; tout le temps qu'il ne dépensait pas, aux heures de début, à son travail professionnel, il l'employait à peindre et dès 1831, il paraissait au Salon.

Il s'était, lui aussi, placé en face de la nature, mais il n'y voulait pas voir des paysans frustes, comme Millet, ni des nymphes à l'ingénuité poétique, comme Corot. Il ne cherchait pas non plus le labeur difficile, comme Rousseau. Né dans le Midi, le Midi spécial de Bordeaux, — qui n'est pas celui de Marseille, — avec du sang espagnol dans les veines, il avait la fougue et l'imagination, et il fut surtout un merveilleux improvisateur.

Nul plus que lui n'a voulu, sans peine, traduire les sensations très vives qu'il éprouvait, et son rêve est essentiellement

souriant ; mais il le veut rapide, lestement enlevé, brillant et jeune, plein d'éclat et de fantaisie.

La fantaisie, voilà quelle a été la grande préoccupation, la grande soif de son tempérament d'artiste. Il avait bien vu et bien compris la splendeur de la forêt, à Barbizon, mais, à côté des arbres vêtus des plus belles frondaisons, il voyait, comme si l'écrin lui eût paru nécessairement devoir être habité par de rares joailleries, des formes païennes caressées d'un pinceau opulent, ou des figures parées de riches costumes. Il aime, dans le décor de la forêt, une évocation de conte de fée ou d'églogue antique, de mythologie familière. Il lui faut de belles châtelaines aux [robes de brocart, de jeunes seigneurs en habits de velours, sur lesquels jouent des chaînes d'or, de hauts levriers qui semblent avoir conscience de la pureté de leur race ; ou bien des jeunesses, en coquets falbalas, que des sorcières intéressent à des curiosités d'avenir, sorcières drapées ainsi que le veut la légende ; ou bien encore des nymphes, des Diane, des Vénus, autour desquelles de jeunes amours joufflus papillonnent.

Quand, au contraire, c'est la forêt seule qui le prend, quand c'est le pittoresque qui l'emporte au point de ne plus laisser au rêve le temps de peupler le site, il relègue en un coin, très loin, comme un modeste coquelicot jeté parmi les herbes, les paysannes à la coiffe d'un rouge éclatant.

Bien qu'il ne fût jamais allé en Turquie, ainsi qu'il appert d'une lettre de lui, publiée en 1876, il avait imaginé des scènes de harems et des paysages turcs qui répondaient bien à son goût. Il aimait ce qui était rare ; il aimait la vie dans ce qu'elle a d'aimable et lorsque, dans ses *Délaissées*, il fait pleurer des femmes, il leur donne une émotion telle, un charme si réel d'arrangement et d'abandon, qu'on se sent ému, plus par l'enchantement qui s'en dégage que par la détresse qu'elles expriment.

A la fin de sa vie, Diaz regrettait de n'avoir pas fait de grandes toiles ; il eût voulu recommencer une carrière, pour s'adonner à une étude plus précise, plus serrée. Mais combien ne devons-nous pas nous féliciter qu'il ait été l'artiste charmant,

DIAZ

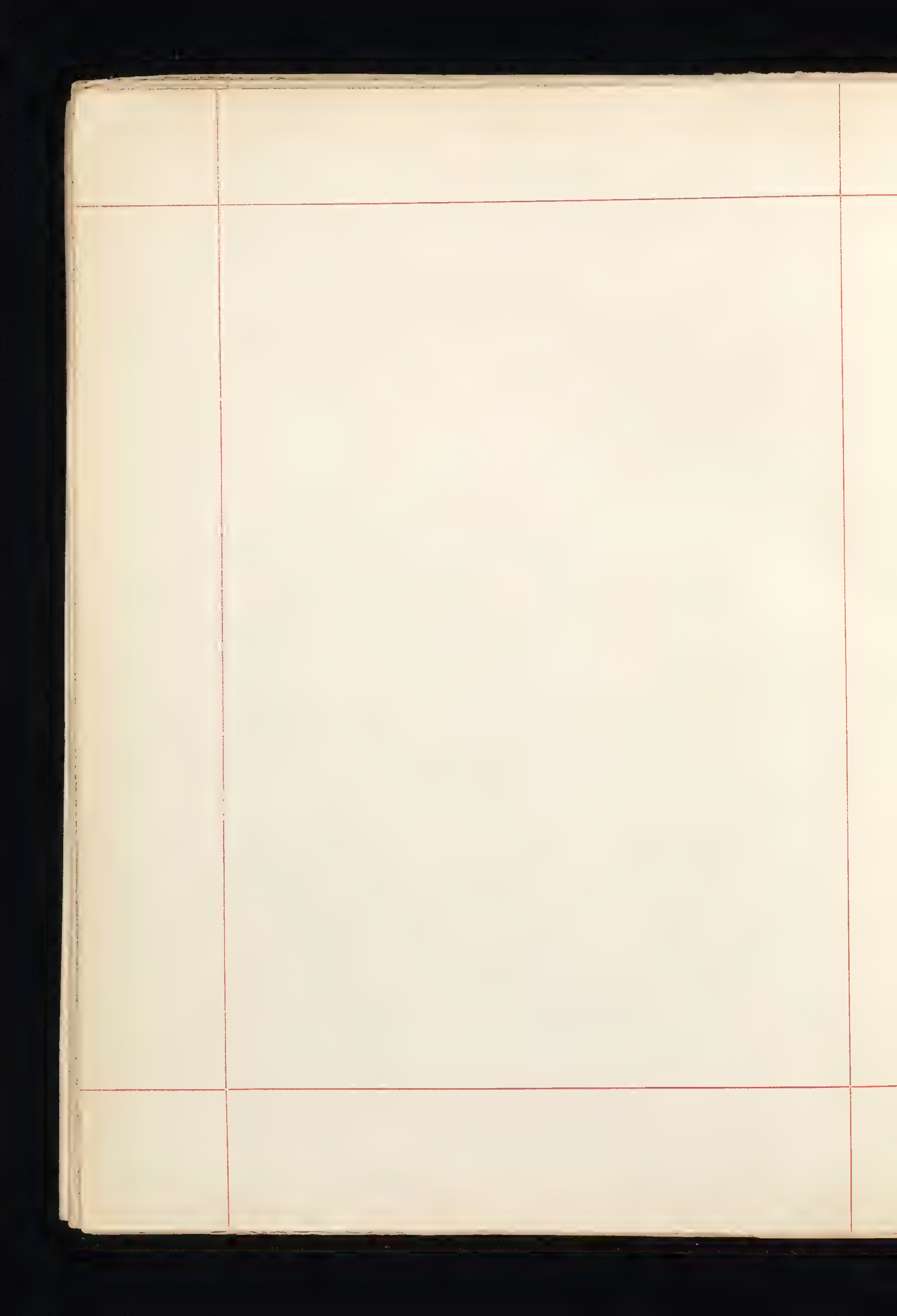
L'Ile des Amours

[illegible]


N. DIAZ 55

le maître aimable qu'il a été! Il a jeté, comme des fleurs, — comme les fleurs que d'ailleurs il peignait si bien — tout ce que son âme avait de parfum, de chanson et de lumière, et malgré ses luttes, malgré sa misère du début, malgré ses douleurs physiques et son infirmité — il avait été amputé d'une jambe — il ne laisse paraître nulle part ce qui est la tristesse de son moi. Il est bon, il est digne, il est généreux, il a improvisé des chefs-d'œuvre, il a été une magnifique expansion de vie, et il faut l'aimer même avec ses défauts; il faut accepter son œuvre entier, comme le témoignage d'une volonté qui ne fut pas égoïste, et il faut saluer sa mémoire avec un infini respect et une gratitude attendrie.







CONSTANT TROYON



ROYON, comme Dupré, à qui plus tard il dut de si précieux encouragements, a été apprenti porcelainier; il travailla à la manufacture de Sèvres; puis un jour, sans sou ni maille, il s'en fut suivre le mouvement des paysagistes qui prêchaient la doctrine nouvelle, et il fit du paysage. A la vérité, il le fit bien, mais s'il s'y fût tenu exclusivement, il ne figurerait dans l'histoire de l'art qu'en un rang secondaire. Il était entré dans une voie ouverte par d'autres que lui, et encore qu'il y parût avec son originalité, il ne pouvait prétendre à la qualité d'initiateur.

Et comment en eût-il été autrement? Il traînait la misère à ses chausses; mais il s'obstinait dans sa volonté de peindre, acceptant d'être tour à tour artisan et artiste : artisan quand il n'avait plus de pain, alors il entrait comme ouvrier dans la première manufacture de porcelaine rencontrée sur la route; artiste, lorsqu'après avoir travaillé de son premier métier, il avait amassé suffisamment pour vivre quelques semaines de son rêve.

C'est ainsi qu'il voyagea, oubliant dans l'art les privations de toutes sortes qui le torturaient. Il ne faisait toujours que du paysage.

Il lui fallut, au cours d'une tournée en Hollande, la vue de Paul Potter, pour que sa vocation d'animalier se révélât. Tout d'un coup il parut avec des toiles superbes, où sa maîtrise devait, de plus en plus, s'affirmer, et il prit rang parmi les plus grands artistes de l'école moderne.

Troyon, en effet, a conçu l'interprétation de l'animal, en dehors de toutes les conventions admises de son temps; il en fait comprendre la race, il en a pénétré les instincts; il en a écrit, pour ainsi dire, la psychologie, car, en définitive, jamais on n'a complètement résolu la question de l'âme des bêtes, et la philosophie la plus rationnelle ne nous défend pas d'accorder aux bêtes une âme dont elles manifestent l'action par tant d'effets indéniables.

Nul, plus que Troyon, n'a su nous intéresser à ces êtres silencieux, dont la vie est si intimement liée à la nôtre, et dont le regard porte des effarements et des recueillements. Il les a magnifiés en ses toiles d'une réalisation si simple et si noble, dans tous les actes de leur évolution terrestre, dans leur servitude, plus résignée qu'inconsciente. Il a composé avec eux des chapitres d'existence, où les jours et les heures et les saisons traçaient les drames et les comédies; il les a enveloppés de paysages largement conçus et brossés, où leur splendeur rayonne, et quand on considère ses premières œuvres qui sont d'intérêt médiocre, on s'aperçoit nettement qu'elles ne sont que le produit incomplet d'une vocation latente encore irrévélée; qu'il y manque l'animal, bœuf, vache, mouton, chien ou cheval; qu'il fallait cet animal pour qu'autour de sa forme précise, la nature sut harmoniser les lignes de ses paysages et la profondeur de ses horizons.

La fin de sa vie aurait dû être heureuse parfaitement, pour Troyon, mais les années de misère et de lutte avaient aigri son âme : il avait au cœur l'ulcère des tristesses passées, et son immense orgueil, basé sur la conscience de sa force et de son talent, lui faisait considérer comme une réparation la gloire qui lui venait, selon lui, trop tardivement. Il ne se rendait pas compte

C. TROYON

L'Abreuvoir

Eau forte de Boulard fil.



que son mérite était d'autant plus grand que le calvaire franchi avait été plus cruel; et, douloureux aux souvenirs d'angoisse, il revenait toujours et sans cesse sur l'injustice de ses débuts, sur l'amertume des labeurs qui ne rencontraient que des indifférents. Auprès même des amitiés les plus solides, les plus dévouées, il ne pouvait pas oublier ce souci moral, et parfois il fut ingrat, pour avoir trop souffert.

Mais aujourd'hui, ne regardons que l'œuvre, l'œuvre de l'animalier robuste et géant : l'homme n'est plus qu'une poussière dans le passé; l'œuvre s'avance majestueuse et fière, et saine, vers l'Éternité.







JULES DUPRE



ULES Dupré, lui aussi, a connu les longues années de lutte : mais sa vocation était telle, que rien ne le rebuta. Parti de la fabrique de porcelaine où il était apprenti, il s'était placé en face de la nature et il a cherché.

Il a cherché toute sa vie ; toute sa vie il a poursuivi, dans un labeur incessant, la conquête d'une interprétation du pittoresque qui répondît à son idéal, et l'on doit reconnaître que, s'il fut au début l'un des initiateurs de l'école de peinture française dite de 1830, il en est également l'un des maîtres les plus aimés, les plus justement aimés.

Ce qu'il a voulu, c'est montrer le drame dans la nature, le drame qui se joue au-dessus de nos têtes, dans le ciel, et prépare aux sites qu'il domine un effet spécial, digne de fixer son inspiration. Il est le grand poëte, le grand symphoniste des tempêtes et des accalmies.

Corot, qui aimait à l'aller voir dans sa maison de l'Isle-Adam, disait avec justesse que Dupré était le Beethoven du paysage. On n'a jamais fait d'un mot plus approprié la synthèse du génie de Dupré.

En ses œuvres, qui sont pour beaucoup des chefs-d'œuvre, Dupré a écrit lui aussi sa symphonie pastorale. Il y a des ciels où les nuages semblent suspendus devant l'azur que l'heure changera autre part en une transparence rosée ; mais il y a aussi des ciels où gronde l'orage, de larges ciels où courent, en une chevauchée folle, les nuages sombres balayés par des vents hurleurs ; il y a les ciels qui paraîtraient opaques et ardoisés, si l'on ne sentait, dans l'amoncellement des vapeurs, des rousseurs d'éclairs, prêts à rutiler dans un grondement effroyable.

Alors, sur la nature, sur les arbres, sur les moissons, sur les bruyères, le soubresaut des choses a son retentissement. Tout est alarmé, tout participe de la colère atmosphérique ; tout exprime l'angoisse de l'inévitable secousse. Jules Dupré a marqué ces effets avec une extraordinaire vigueur et une pensée magnifique ; il nous donne parfois le frisson, et même, lorsqu'il ne fait pas, dans ses toiles, passer toutes les masses orchestrales de la nature, pour la tempête bruyante et déchaînée, il ne peut s'empêcher d'imposer au spectacle qu'il a sous les yeux, et qu'il interprète d'un pinceau essentiellement maître de lui, encore que préoccupé de s'affiner toujours dans les voies parfaites, il ne peut s'empêcher d'imposer à ce spectacle un caractère de mélancolie pleine d'attendrissement, qui est comme un reflet de son âme.

Ce n'est pas, cependant, qu'il ait conservé de ses années de lutte ni amertume, ni regret douloureux. Au milieu de ceux qui l'aimaient, il trouva la vie bonne et il fut bon. Sans jalousie, pour les talents qui grandissaient à ses côtés, il fut au contraire l'ami le plus dévoué, le plus désintéressé, le plus généreux. Rousseau était partout rebuté : il l'imposa aux marchands et aux amateurs ; Millet n'avait pas une nature à insister près de qui ne l'acceptait pas d'emblée ; il fut le bon génie de Millet, le joueur de flûte qu'on écoute, la parole éloquente dont on subit la volonté ; Troyon, malheureux, avait contre lui un orgueil inflexible ; il méconnut l'orgueil, ne se souvint que du talent qu'il avait deviné, et, malgré lui, le protégea. Il y aurait de belles pages, pleines d'émotion, à écrire sur Jules Dupré : je ne puis ici que noter

JULES DUPRÉ

Le Moulin à vent

Eau-forte de [illegible] Boulard fils

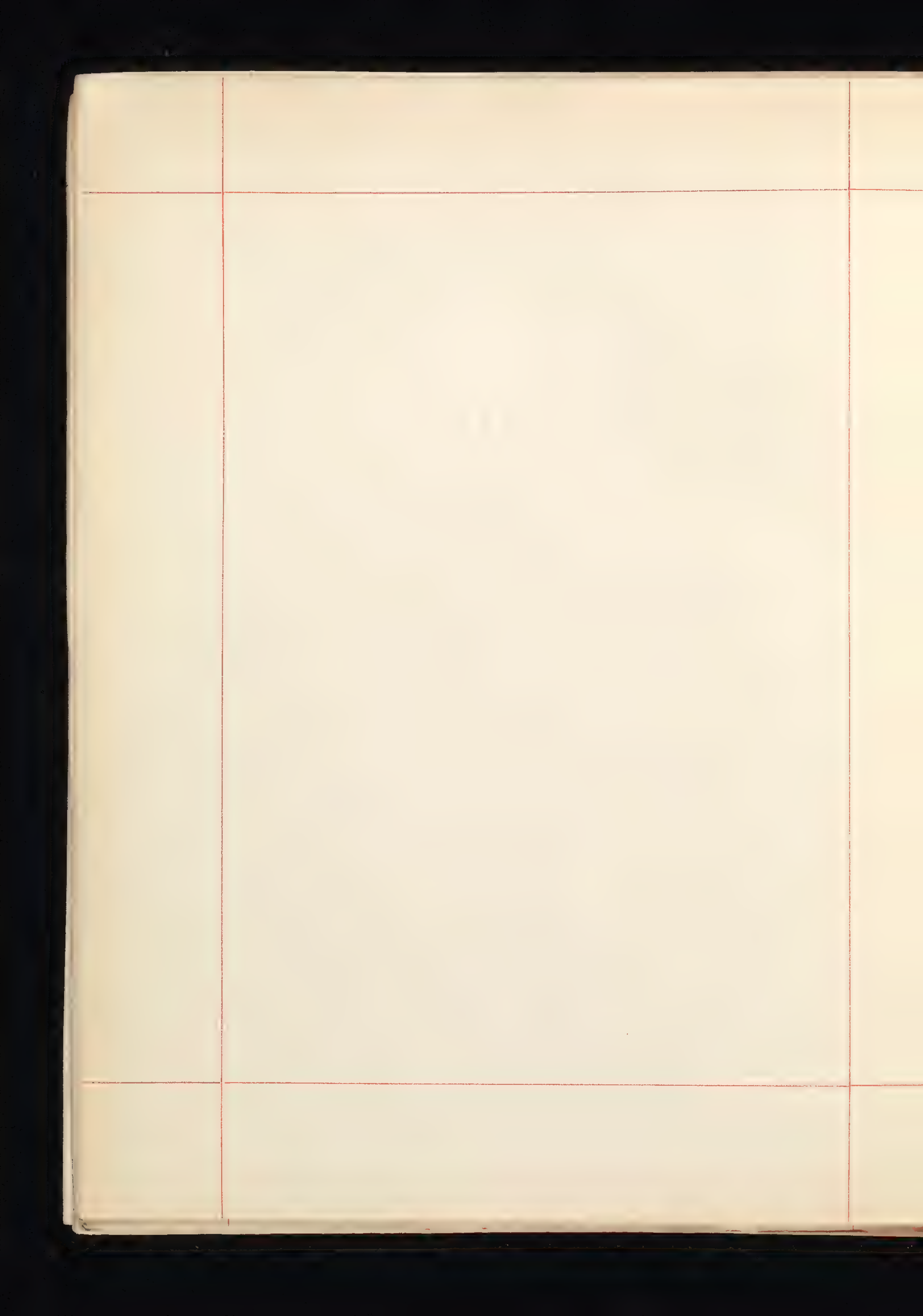


rapidement ce que fut l'artiste et l'homme ; mais cette indication sommaire suffit à l'évocation de cette grande figure, dont l'éclat est vraiment superbe pour la gloire de notre art national.

Un critique a porté de lui, il y a trente ans, un jugement vrai : « Quelle série de peintures puissantes il a exécutées, dans une vie de retraite, au milieu de la nature ! Pas d'autre ambition que le progrès de son art. C'est celui-là qui a sauvegardé son indépendance. Presque toujours campagnard et forestier, il ne s'est jamais inquiété des intrigues qu'on fait à la ville, autour des administrations et de l'État... Pourquoi vit-il en sauvage dans la forêt de l'Isle-Adam ? S'il allait en culotte courte dans le beau monde, au lieu d'aller en guêtres dans les bois, peut-être eût-il été gratifié de quelque faveur éclatante ! »

Dupré, maintenant qu'il n'est plus, a mieux que cela : il a le respect et l'admiration de la postérité.





DECAMPS

Le Barbier

[illegible]







DECAMPS



Pour être arrivé au succès sans trop de lenteur, Decamps connut de bonne heure l'angoisse de se juger lui-même démodé; de bonne heure il se retira presque du monde, recherchant la solitude, s'abîmant dans une méditation sans issue et, lorsqu'une chute de cheval, avant la soixantaine, le coucha dans la tombe, on peut dire que la mort prenait en lui un désespéré. Et pourtant combien peu il lui manqua pour être parfaitement heureux !

Enfant, il s'était trouvé en face de la nature, comme éducatrice, et il avait compris toute la puissance, toute la beauté qui émanait d'elle; mais il lui avait demandé plus de sensation que d'émotion. Ce qui porte à le croire, c'est qu'il ne voulut jamais étudier complètement l'œuvre des maîtres ; il n'y retrouvait pas le souvenir précis de ce qu'il avait vu. Si, au contraire, la nature avait vibré dans son âme, il aurait cherché dans l'analyse d'œuvres inspirées par elle à ceux qui l'avaient devancé dans la voie du génie, le secret de son émotion, le souvenir attendri survivant dans toute production, et l'indispensable règle de cette production. La nature, où tout se voit par masse, par synthèse, donne la sensation d'une divine harmonie, mais elle ne satisfait

qu'à une contemplation vague. Et cette contemplation ne laisse bientôt que des images fugitives, si l'on n'en assure la durée par l'examen attentif des éléments qui la composent ; et où trouver ces éléments mieux écrits que dans l'œuvre des maîtres. Decamps ne l'a pas voulu ainsi, et ce vide dans son éducation d'artiste a perdu toute sa carrière.

Il était passé rapidement dans l'atelier de deux peintres médiocres, Bouchot et Abel de Pujol, peu propres à donner un enseignement élevé, et, par malheur pour lui, ses premiers tableaux eurent rapidement des acquéreurs. La faute n'en est pas entièrement à Decamps. Si son « caprice » et son « désir de plaire à tous » n'avaient pas rencontré l'appui immédiat des amateurs et de la critique, certes il aurait travaillé ses côtés faibles ; mais allez donc exiger d'un jeune homme de vingt ans qu'il n'ait ni orgueil, ni vanité, quand ses tableaux sont déjà haut cotés en ventes publiques ?

Il avait d'ailleurs adopté une voie médiane entre la rigidité classique de l'école d'Ingres et les magnifiques mais audacieux emportements de Delacroix. On traitait de retardataires ceux qui se pâmaient d'aise devant l'*Apothéose d'Homère*, et l'on n'osait pas encore se laisser entraîner par la robustesse du *Massacre de Scio* et de *Dante et Virgile aux Enfers.* Decamps arrivait donc juste à point, plus coloriste que le premier, moins ardent que le second ; en l'admirant, le public ne se montrait que très peu infidèle à la tradition classique et accordait une légère concession à la croisade romantique. Decamps fut donc l'agent de transition entre un passé déjà vieilli et un avenir encore au berceau ; mais ce qui lui valut un triomphe d'actualité devait justement le torturer plus tard ; s'il avait été un agent de transition, il avait fourni un aliment à la mode, et la mode fut toujours l'éternelle ennemie du grand art. Decamps avait d'ailleurs la conscience trop exacte de sa valeur pour ne s'en point apercevoir ; il voulut trouver une voie nouvelle, où il lui fût donné de combattre avec gloire, auprès des vaillants de l'école romantique, et il partit pour l'Orient. Sa main facile, son entente particulière du geste,

DECAMPS

Repos de la Sainte-Famille

Eau-forte de Leterrier



sa science très grande de la composition devaient y trouver un élément propice, et l'on peut dire que Decamps fut le premier orientaliste, l'initiateur de l'orientalisme de l'école française.

Il envoya de Turquie, de Grèce, d'Asie Mineure, des toiles qui battaient en brèche l'Orient de convention représenté jusqu'à lui, et plusieurs de ces toiles sont de très belles œuvres. La *Défaite des Cimbres*, où il affirmait sa volonté de n'être pas obstinément considéré comme peintre de genre, et son *Joseph vendu par ses frères*, exposé au Salon de 1839 et pour lequel il fut fait chevalier de la Légion d'honneur, méritèrent leur succès. Pourtant, toute la préoccupation de Decamps porte sur les effets de lumière, sur de brusques oppositions, qui distraient du sujet principal le spectateur, pour l'intéresser surtout au cadre où il s'ébat. Peut-être, d'ailleurs, voulait-il qu'il en fût ainsi; à mesure qu'il avançait dans la vie, il avait reconnu, non sans un peu de misanthropie, les points défectueux de son exécution, et il dépensait un excès de ses qualités à masquer ses défauts. Cet intuitif du dessin, qui indique sa sensation avec tant de justesse, marche un peu au hasard dans son interprétation, plutôt qu'il ne sait comment il s'y prendra; il dessine ce qu'il a insuffisamment étudié, et comme il y a des choses qui ne peuvent pas se deviner, comme la figure, il s'y alourdit, sans en dégager la synthèse, et il y paraît gauche. Il avait créé, à son usage personnel, cet aphorisme : « La lumière résulte de la composition, comme la composition est méditée en vue de la distribution de la lumière.» Et, partant de là, il semble prêter peu d'attention à ce qui n'est pas exclusivement de la composition considérée dans son rôle de distributrice de la lumière.

Mais ceux qui ont pénétré dans son âme très fermée savent qu'il souffrait d'en agir ainsi. Il n'était pas jaloux de ceux qui réussissaient là où il se sentait impuissant; il avait pour cela une nature trop loyale et une amitié trop sûre, une de ces amitiés qui se donnent rarement, parce qu'elles ne se retirent, parce qu'elles ne trahissent jamais; il les admirait au contraire, mais à son admiration se mêlait une pointe d'amertume.

Son œuvre ne se borne pas à nous avoir révélé l'Orient ; Decamps eut, dans sa vie, différentes phases, les unes heureuses, les autres moins fécondes, comme la période de 1840 à 1850, pendant laquelle il subit de trop près et avec une ténacité chevaleresque l'influence d'Ingres.

Mais son esprit vagabond, qui s'est arrêté surtout à une sorte de fantaisie pittoresque, lui a permis d'emprunter ses inspirations à différentes sources. La lithographie, qui était alors en honneur avec Daumier, tenta sa verve facile, et l'on a de lui de spirituelles caricatures; il fit ensuite des pierrots, comme Watteau et Lancret; il fit surtout des animaux, qui assurent à son nom une demi-immortalité, au même titre que ses sujets d'Orient. Ses chiens sont superbes, et ses singes sont d'une irrécusable vérité. Il s'est vengé sans doute, sur les grimaces simiesques, de l'hypocrisie et de la mobilité de ce visage humain, dont les difficultés d'interprétation n'avaient été qu'à moitié vaincues par son pinceau et son crayon.

En somme, Decamps, malgré ses inégalités, a créé quelques chefs-d'œuvre, et cela suffit pour qu'il soit considéré comme un grand peintre. Il lui a manqué très peu, mais ce peu est indispensable pour être un grand artiste : quand on voit la série de compositions que lui ont dictées l'Ancien et le Nouveau Testaments, compositions auxquelles ses visites en Orient avaient fourni un cadre original et pittoresque, on ne peut que déplorer les vides de son éducation première ; mais il ne faut se souvenir que des œuvres qui resteront et de la formule nouvelle dont il a été l'initiateur.



MEISSONIER

Une Chanson

Eau-forte de Mongin.





MEISSONIER



MEISSONIER qui est représenté en ce livre par deux œuvres célèbres, appartient bien à l'école de 1830, mais il s'y est créé une place à part ; peut-être nul autre plus que lui ne fut-il impressionné par l'évolution objective de son temps, et cet homme, qui apparaît à certains comme ayant vécu dans un rêve éloigné des préoccupations de l'actualité, est au contraire un moderne, et s'est manifesté comme tel au cours de toute sa carrière, avec une scrupuleuse probité de travail, et une conscience que rien n'a rebutée.

A l'heure du début, à l'heure où la carrière ne se présentait à lui qu'avec des promesses de lutte, où il se sentait néanmoins attiré vers l'art par un immense besoin de recherche et de travail, il avait compris la géniale envolée de Michel-Ange, la révolution de la ligne et de la composition demandée par David, les faiblesses que l'école de David répandait sous le pinceau de Flandrin et la qualité de sagesse à laquelle Ingres ramenait l'inspiration classique. A cette heure-là, Meissonier voulut, tout en demeurant un homme de son temps, marcher dans une voie qui fût la sienne propre. A côté des dessins sur bois qu'il faisait le soir pour illustrer les périodiques, et où il s'agissait pour lui d'in-

terpréter la vie courante ou les personnages vivants de Balzac, à côté de cela, il cherchait des compositions pour les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et il a laissé de ces heures d'étude lointaine des pages maîtresses d'un caractère majestueux.

Après, le romantisme de Victor Hugo et celui de Delacroix l'impressionnèrent; il lut le premier, regarda le second à travers le réalisme vivant et l'étude étrangement serrée de Franz Hals, de Van Mieris, de Metzu. Il se laissa conquérir par l'héroïsme tapageur qui avait pour théâtre une Espagne de fantaisie; mais repoussant tout ce qui était le panache et l'expression sonore et creuse, il nous fit connaître, dans son *Lazarille de Tormès* et plus tard dans son incomparable illustration des *Contes Rémois,* comment il comprenait l'interprétation de la vie à des époques où il n'avait pas vécu; comment il voulait la résurrection de cette vie, et avec quelle admirable honnêteté de conscience il avait obtenu cette résurrection. Il se partagea plus tard, sous la fascination littéraire du théâtre de Musset, entre le XVIe, le XVIIe et le XVIIIe siècles; il trouvait là à vaincre des difficultés inattendues; il voulait différencier les êtres en raison même de la différence des costumes, et dans toute la série de ses *reîtres,* de ses *bravi,* de ses *gentilshommes Louis XIII,* de ses *fumeurs,* de ses *liseurs,* de ses *voyageurs,* de ses *joueurs de flûte,* de ses *déjeuneurs,* de ses *joueurs de boules,* il a montré une pénétration dont nul autre peintre de notre siècle ne fournit d'exemple. Chacun de ses personnages appartient bien à l'époque où il le fait vivre; il est bien l'homme de son costume, et l'érudition impeccable du maître voulait que le costume fût bien celui de cet homme.

La dernière inspiration de sa vie, inspiration qui le passionna pendant plus de trente années, fut de raconter en quelques pages synthétiques les grandes dates et les grands actes de l'épopée impériale.

Meissonier était né trop tôt, dans notre siècle trop jeune, pour n'avoir pas subi les mystérieux enthousiasmes dont le nom de Napoléon Ier avait empli les productions, sous toutes ses formes, de l'activité intellectuelle et artistique. Il voulut imprimer son

MEISSONIER

Jeune Homme à l'étude

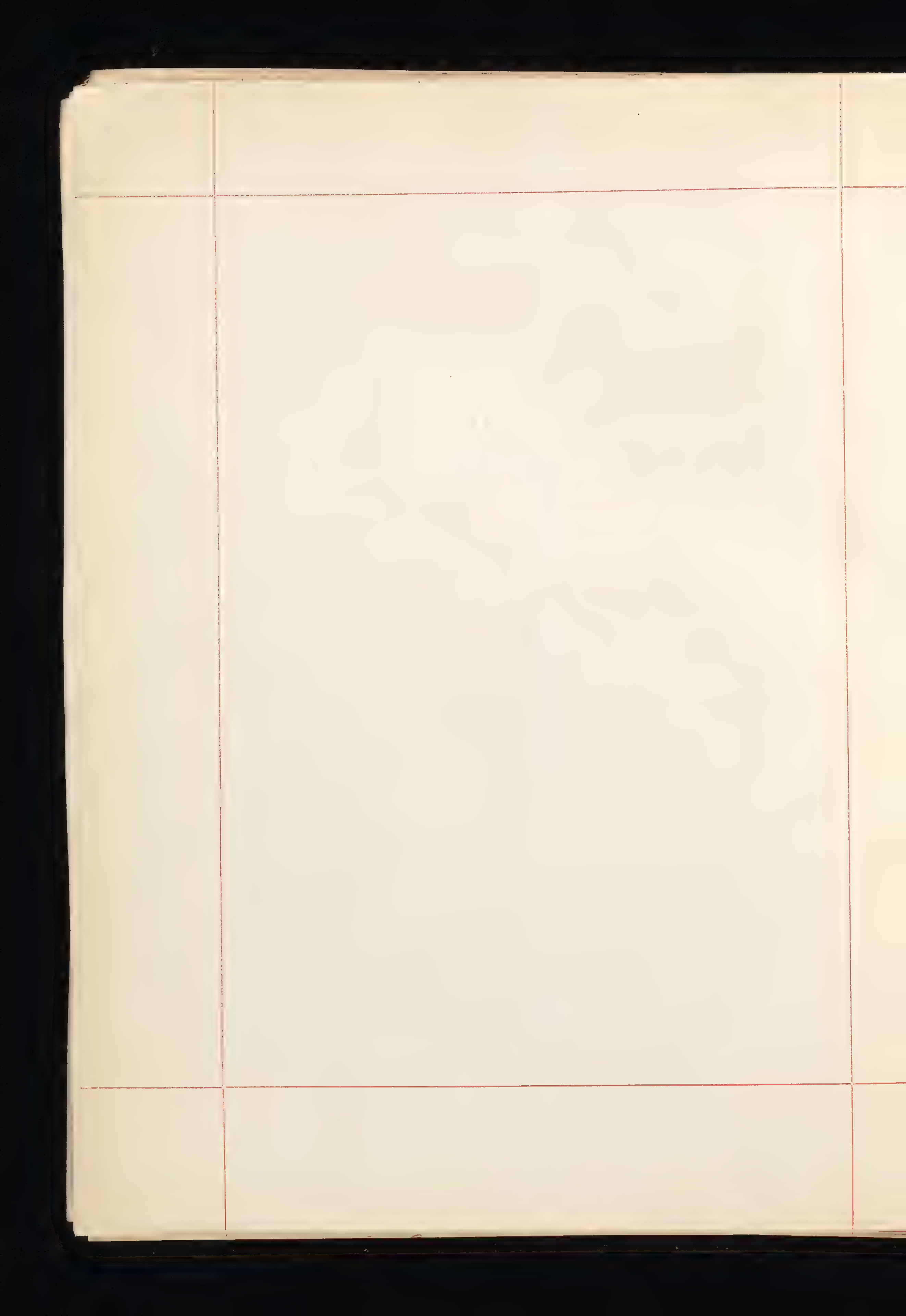
Eau-forte de Rajon.



nom à une évocation de ces dates héroïques, et la mort le surprit au moment où il travaillait au *Matin de Castiglione,* avec une jeunesse de pinceau qui étonne.

Bien que l'œuvre soit demeurée inachevée, toutes ses qualités s'y rencontrent, l'ordre, la clarté, la netteté, la subordination de tous les détails à la pensée que l'œuvre d'art s'est chargée d'exprimer, l'intelligence, en un mot, ainsi que l'a dit un critique, l'intelligence conduisant l'œil et la main, au lieu de se laisser dominer par eux.





Ch. JACQUE

❧ ❧

La Sortie du Troupeau

❧ ❧

Eau-forte.





CHARLES JACQUE



E n'est que vers 1848 que Charles Jacque s'adonna sérieusement à la peinture. A cette date, en effet, il fit de nombreuses infidélités à la gravure, et jusqu'en 1863 on le vit plus assidu au pinceau qu'à la pointe. Je n'ai pas le loisir de raconter en ses détails la vie de l'artiste, son amour du voyage, son esprit, son assiduité au travail, l'homme enfin. Je veux dire seulement ce que sont ses tableaux, ses études, ses dessins.

Quant on songe que l'œuvre nombreux de Charles Jacque ne porte que sur des poules, des moutons, des chevaux, des vaches, quelques porcs chers à Monselet, on a un moment d'inquiétude et l'on se demande s'il n'y a pas dans l'examen de tout ce monde à deux ou à quatre pattes, un sentiment de monotonie et de fatigue.

Or, c'est là le grand mérite de Ch. Jacque d'avoir su demeurer intéressant jusqu'en ses moindres croquis. Fait-il une tête de mouton, une simple tête coupée au col, il y met une expression telle qu'on ne sait vraiment si elle ne porte pas en elle tout l'effort d'une psychologie, et pourtant il n'y a rien exagéré.

Toute la difficulté d'expression vivante dans l'art de l'ani-

malier consiste à ne donner aux bêtes ni trop de pensée, ni trop peu. Tant que l'homme n'aura pas résolu la question de l'âme des bêtes, — et il se gardera bien de la résoudre jamais, — il y aura quelque danger pour l'observateur qui trouverait de l'esprit à un âne et de la bonhomie à un bœuf. Et cependant, quand on vit quelque peu parmi les bêtes, — qui nous comprennent et nous obéissent, et que nous, nous ne comprenons pas, — on ne tarde pas à remarquer le jeu essentiellement varié de leur physionomie; cette variété est infinie, comme les causes qui y donnent lieu, et c'est parce que Ch. Jacque a osé noter dans ce sens toutes ses observations, qu'il est et restera un des maîtres animaliers de la ferme et de la basse-cour, les plus puissants et les plus originaux.

Il faut le surprendre dans ses tableaux, ses dessins et ses études, à philosopher en compagnie de ses moutons et de ses poules. Voyez comme il place son coq, majestueux et dominateur, et fat surtout, au-dessus de l'essain très humble des poules soumises. Voyez comme il arrange ses moutons dans la bergerie, à l'instant du raffourage; il semble que ce soit là une table d'hôte, où tous les estomacs ne sont pas également pressés de se satisfaire; certes, voici les affamés et les goulus, mais voici également des hydropathes, qui préludent par une petite beuverie d'eau, et voilà les dyspeptiques, pour qui il sera toujours trop tôt de se mettre à manger. La note familiale est fournie par la brebis, qui s'arrête, la cuisse tendue, afin de laisser à son agneau la possibilité de bien saisir son pis, et de têter commodément et copieusement; et tout s'exprime, non seulement par des attitudes et par des gestes, mais surtout par les yeux, des yeux qui sont tour à tour enflammés, attendris, résignés, attristés, caressants, graves, souriants... Ah! qu'on ne nous dise plus que les bêtes ne pensent pas! Nous renverrions ce protestataire mal inspiré aux bergeries et aux fermes de Charles Jacque qui, d'ailleurs, voyait la nature aussi bien qu'il savait en observer les êtres.

Il y a dans l'œuvre de Jacque une note que le maître a ren-

due avec une poésie toute particulière; c'est l'heure tardive où, sous les cieux pleins d'étoiles, les terres et les laines expirent une buée diaphane; ici, c'est un troupeau qui trotte, somnolent, par la plaine, sous la clarté lunaire; là, ce sont des chevaux qu'on mène boire, sous une clarté identique; c'est partout une auguste sérénité, un enchantement calme, où passe un air pur, où chante la mélancolie de la vie humaine, synthétisée en la silhouette rude et sombre du berger ou du laboureur. Il y a, dans cette allure de pensée, des morceaux de tout premier cadre, qui arrachent un cri d'admiration et qui donnent à réfléchir.

Car Charles Jacques ne philosophat pas qu'avec les bêtes et avec la nature, il philosophiait avec lui-même, et c'était plaisir que d'entendre parfois causer ce vieillard; il s'attaquait au problème de l'évolution comme à la question la plus simple, et quand le mot de *mort* arrivait à ses lèvres, il souriait comme un homme qui ne la craint pas et qui est toujours prêt à recevoir sa visite. Après sa mort, survenue en 1894, on trouva trace de cette préoccupation dans un tableau de lui, qui représentait la *Camarde* frappant à sa porte, et cela était daté de 1891!

Mais la peinture et le dessin ne sont pas les seuls moyens par lesquels Ch. Jacque se soit assuré contre l'oubli facile de la postérité; il occupe, de plus, une place toute spéciale parmi les aquafortistes modernes, non seulement parce que son œuvre de gravure originale est considérable, mais encore parce qu'il a été l'un des premiers et des plus ardents à remettre l'eau-forte en honneur. Dès 1845, il avait déjà signé des planches qui sont presque des chefs-d'œuvre, et lorsque la mort le surprit, il travaillait encore à ses cuivres, restés inachevés, mais assez avancés, cependant, pour qu'on puisse constater que l'âge n'avait en rien affaibli sa main.

Son œuvre gravé ne compte pas moins de quatre cent quatre-vingt-dix numéros, y-compris les lithographies, et bien que quelques planches aient été tirées en nombre suffisant pour rendre son nom populaire, on peut affirmer que la plus grande partie de cet œuvre est peu connue. Aussi, les véritables collectionneurs

se montrent-ils curieux de posséder de lui des épreuves, qui deviendront chaque jour plus précieuses. Dans ces épreuves rares, Ch. Jacque ne se préoccupe nullement, comme on le lui a parfois reproché, de finir et de pousser son travail en vue d'une vente que le succès avait lentement amenée ; il y apparaît l'artiste sincère, tout de primesaut, sévère pour lui-même, difficile à se satisfaire, comprenant que dans l'eau-forte et la pointe sèche, rien ne peut être laissé au hasard, et se mettant lui-même parfois à tirer l'épreuve, parce que le tirage est un des facteurs avec lesquels il faut compter, quand il s'agit de faire parler le cuivre.

Jamais donc carrière ne fut mieux remplie et l'on ne doit pas s'étonner de voir placer le grand et fécond artiste au premier rang de ceux qui ont contribué à la gloire de l'école française.





THÉODULE RIBOT



L'homme d'abord : Dans une magistrale étude, M. de Fourcaud nous apprend que Ribot est né en 1823, à Saint-Nicolas-d'Attez, petite ville du département de l'Eure ; dès l'âge de douze ans, il montrait d'étonnantes dispositions pour le dessin, dispositions naturellement contrariées par son père, ingénieur civil, qui lui fit travailler la géométrie et la topographie. Mais il n'y avait que demi-mal, et, entre deux plans, le jeune Ribot trouvait le moyen de revenir à ses occupations favorites.

A dix-sept ans, une catastrophe s'abattit sur lui : son père mourut, le laissant chef de famille, avec sa mère et ses frères et sœurs, à l'existence desquels il devait désormais subvenir. C'est alors que commença pour lui la vie vraiment malheureuse. Il avait conscience de l'énorme et dure tâche qui lui incombait, et il avait peur de ne la pouvoir remplir. Un ami lui procura une place de comptable chez un fabricant de drap d'Elbeuf. Mais là encore il était inquiet.

Les aspirations artistiques le tiraillaient ; dans cette habitude du labeur quotidien, il avait appris la résignation pieuse ; pourtant des impatiences sourdes grondaient en lui et l'appelaient

vers d'autres fonctions, vers d'autres destinées. Puis il s'était marié et l'on avait jugé cette union comme une imprudence tout au moins; il n'en fut rien : quand les cœurs sont véritablement et loyalement unis, l'amour devient une aide et non pas une gêne : les deux êtres qui sont en étroite communion de pensée se complètent et se soutiennent dans la lutte continue d'ici-bas.

Ribot et sa compagne la connurent, cette lutte âpre, sournoise, brutale, désespérante, mais jamais désespérée quand on a une âme trempée fortement. Ils avaient élu domicile à Paris. Si, plus tard, ce fut un lieu d'apothéose, à la première heure ce fut le lieu des cruelles détresses. Mais, voilà : Paris, c'est le foyer d'attraction irrésistible. Tous les artistes s'y précipitent, sans se douter qu'aux portes mêmes de la ville la misère les guette, les prend par la main et veut les entraîner. Les uns succombent de suite à ces rudes attaques : les autres, et Ribot fut du nombre, résistent et finissent par triompher.

L'épreuve fut longue cependant et pénible. Ribot, qui avait travaillé un peu dans l'atelier de Glaize, le père, dut abandonner l'art pour le métier, et, pour satisfaire aux besoins indispensables de la vie, il peignit des cadres, des enseignes, des stores tels qu'on en voit aux vitres des restaurants où, dans des paysages luxuriants, s'ébattent de joyeux compères.

Alors, quand il avait bien travaillé pour donner du pain à toute sa maisonnée, le soir, à la clarté de la lampe, il revenait à l'art; il s'amusait à dessiner soit les figures aimées qui l'entouraient, soit simplement les objets qui frappaient sa vue. Et c'est de ces longues études à la lumière factice d'une lampe qu'a jailli pour Ribot l'art si puissant que nous ne saurions trop applaudir et qui, s'il n'est que renouvelé de Rembrandt et de Ribera, n'en a pas moins à notre époque une véritable saveur de nouveauté. Antithèse vibrante du clair et de l'obscur, difficulté résolue du dessin, vigueur des accents, voilà certainement, soit dit en passant, les qualités maîtresses, sinon le procédé de Ribot.

Ses premiers envois au Salon furent tous refusés ; mais, comme le fait judicieusement remarquer M. de Fourcaud, les

Théodule RIBOT

Au Sermon

Eau-forte de Desmoulins.



membres du jury de peinture ne se piquent pas d'être infaillibles. Pourtant un marchand de tableaux bien avisé comprit tout le parti à tirer de ce débutant qui avait besoin de vivre et qu'on rebutait si légèrement. Il acheta à Ribot tout son stock d'ébauches et lui commanda des copies et des imitations pour les exporter de l'autre côté de l'Atlantique.

Ribot accomplit ses nouvelles tâches avec une conscience digne de tous éloges ; après des bergers tendres et roses, il fit des pierrots tout blancs. Puis un jour de carnaval que son gamin s'était affublé d'une cotte de marmiton, il le peignit dans ce costume ; il le recommença deux fois, trois fois ; ce fut pour lui une source nouvelle d'inspirations. Il voulut d'autres modèles ; il parcourut les cuisines du quartier, croquant de droite et de gauche, dans toutes les attitudes de leur profession, ces blocs enfarinés et vivants qui circulaient entre le vert éclatant des légumes, la bonne crudité des viandes et la chaude lumière des cuisines. Cette fois le succès allait venir. Le peintre avait trouvé le secret de rendre avec une belle sûreté toute cette gamme de tonalités qui descend du blanc le plus aveuglant jusqu'au gris le plus accentué. Son envoi marmitonnesque au Salon de 1861 fut très remarqué, et Théophile Gautier lui-même donna le signal des applaudissements. Les œuvres qui vinrent après eurent un égal succès : mais, si j'insiste sur ces œuvres-là, qui ne sont pas les moins importantes, d'ailleurs, nées sous le pinceau de l'artiste, c'est pour bien établir quelles furent les difficultés de toutes sortes qui vinrent assiéger Ribot à ses débuts.

Ribot a été un virtuose et un réaliste : dans tout ce qu'il voyait, dans tout ce qui l'entourait, il découvrait matière à s'exercer, il trouvait la vie des choses dans leur couleur. S'il nous émeut, c'est par la vérité de ce qu'il nous met sous les yeux, par la perfection du morceau qu'il exécute. Si bien que ce réaliste, par l'impeccabilité de son pinceau, peut donner la main aux Parnassiens de la poésie. Sa palette est chargée de notes qui sonnent aux yeux, comme aux oreilles sonnent les rimes dorées des poëtes.

Dans son œuvre très considérable, il a abordé tous les genres, il a touché à toutes les inspirations, et sur tout ce qu'il a signé il a imprimé sa marque éminemment personnelle. Qu'il aille de la Passion du Christ à ces histoires de cuisine dont je parle plus haut; qu'il nous fasse assister, derrière un pilier d'église, au sermon qu'écoutent des paysannes, ou qu'il nous montre, sur une table d'office, le gigot qu'il mangera le soir avec sa chair rose et sa graisse blanche; qu'il couche dans une lourde ivresse le buveur à rouge trogne dont la calebasse est vide, ou qu'il dessine le délicat profil d'une jeune fille, les cheveux blonds dénoués, simple et chaste dans son humble toilette, c'est toujours, malgré la diversité des objets, la même habileté, la même ampleur, la même hardiesse.

On a dit : Ribot s'inspire de Rembrandt et de Ribera : il fait noir. Je répondrai : Non! Il faut chercher autre part le secret du peintre : Ribot voyait sombre, ce qui n'est pas la même chose. Je m'explique. Ribot était trop consciencieux et trop sincère pour ne pas faire ce qu'il voyait. Or, il ne voyait pas noir, puisqu'il a, comme pas un, des éclats de lumière; puisqu'il savait sous l'épiderme faire couler un sang bien vivant; puisqu'il distinguait, dans ce qu'il avait à interpréter, les nuances les plus délicates.

Mais il voyait sombre : c'est-à-dire que, dans la pleine clarté, il ne s'éblouissait pas : il ne laissait pas l'objet se noyer et perdre toute valeur sous le rayon qui l'atteignait. Au contraire, plaçant son sujet bien au jour, il voit d'abord une tache générale; puis, comme cette tache occupe toute son attention, il l'analyse, la décompose, la dégage de toute l'ambiance qui peut la dénaturer, et il y découvre alors, en vrai coloriste qu'il est, des modelés, des reflets et des ombres, des clameurs et des atonies, tout un clavier, dont il savait jouer avec une admirable sûreté.





BARYE



Barye fait mieux que marquer une date dans la statuaire du siècle, il évoque l'idée d'un genre qu'il a créé et fait sien ; et si tous ceux qui ont vu ses fauves l'apprécient, les heureux amateurs qui possèdent des modèles ou des épreuves de ses œuvres l'aiment avec une véritable passion. Barye a conquis son émancipation des servitudes qui, à son époque, pesaient sur la statuaire.

Mais, pour montrer cette émancipation de l'ouvrier devenu artiste, puis maître, en dépit de toutes les attaques, de tous les déboires, de toutes les difficultés de la vie, et pour expliquer cette tranquillité dont il ne se départit pas, cette persévérance qui le soutint dans la lutte, cette confiance inébranlable dans la sûreté de son but, la puissance de son tempérament et l'inspiration de son génie, il faudrait des pages et des pages encore.

« La déterminante du génie de Barye, disait un jour le regretté M. Destable, alors inspecteur général de l'École des Beaux-Arts, c'est la puissance et l'originalité. » Puissance acquise par l'examen attentif des forces qui s'expriment et des mouvements

d'originalité unique dans la traduction des bêtes. Car Barye ne se contente pas de représenter un lion, un cheval, un tigre; ce qu'il veut, c'est raconter la vie et la force triomphante chez le lion, la vie et la félinité chez le tigre, la vie et l'élégante souplesse chez le cheval; on sait avec quelle distinction il y réussit.

Pour cela, il fit de sérieuses études d'ostéologie, et il se composa par la suite une ostéologie à lui. Il comprit que le mouvement amenait souvent une déformation de la ligne, et il osa s'aider de cette déformation pour indiquer le mouvement. Dès les premiers modèles, les diacres de l'art poncif jetèrent des cris de colère; mais le public, guidé par quelques indépendants, ne s'y trompa pas, et sentit que c'était là le caractère qui ferait de Barye un artiste incomparable, et le premier animalier de la statuaire moderne.

D'ailleurs, si Barye était incontestablement plus moderne que son temps, il ne méconnaissait pas les époques antérieures, et quelques-unes de ses œuvres semblent se souvenir des Doriens et de la Renaissance. On pourrait distinguer plusieurs périodes dans sa vie, dans le génie de l'artiste, depuis l'heure où il se souvenait encore du ciseleur d'orfèvrerie, très porté vers le fini du détail, jusqu'à la dernière manière, où le détail ne comporte plus qu'une simple mais déterminante indication, pour laisser toute leur force aux masses, et quand j'ai dit *masses,* il faut entendre que je ne veux pas parler de dimensions. Dans ses plus petites pièces, telles que le *Cerf blessé,* Barye a su faire des fauves géants; il y a de lui des lions qui ne sont pas plus grands que la main et qui, malgré l'exiguité de la pièce, vous font éprouver une véritable impression d'effroi.

Barye est certainement le seul animalier qui ait eu le génie de nous émouvoir et cela parce qu'il est demeuré obstinément dans la nature. Il n'a pas cherché à dramatiser les bêtes; il les a faites telles qu'elles sont, mais il les a faites avec leurs instincts, leur cruauté, leur idiosyncrasie, si je puis m'exprimer ainsi. Il avait toujours la vérité pour point de départ, avant d'exécuter d'admirables broderies sur l'ostéologie.

BARYE

Angélique et Roger

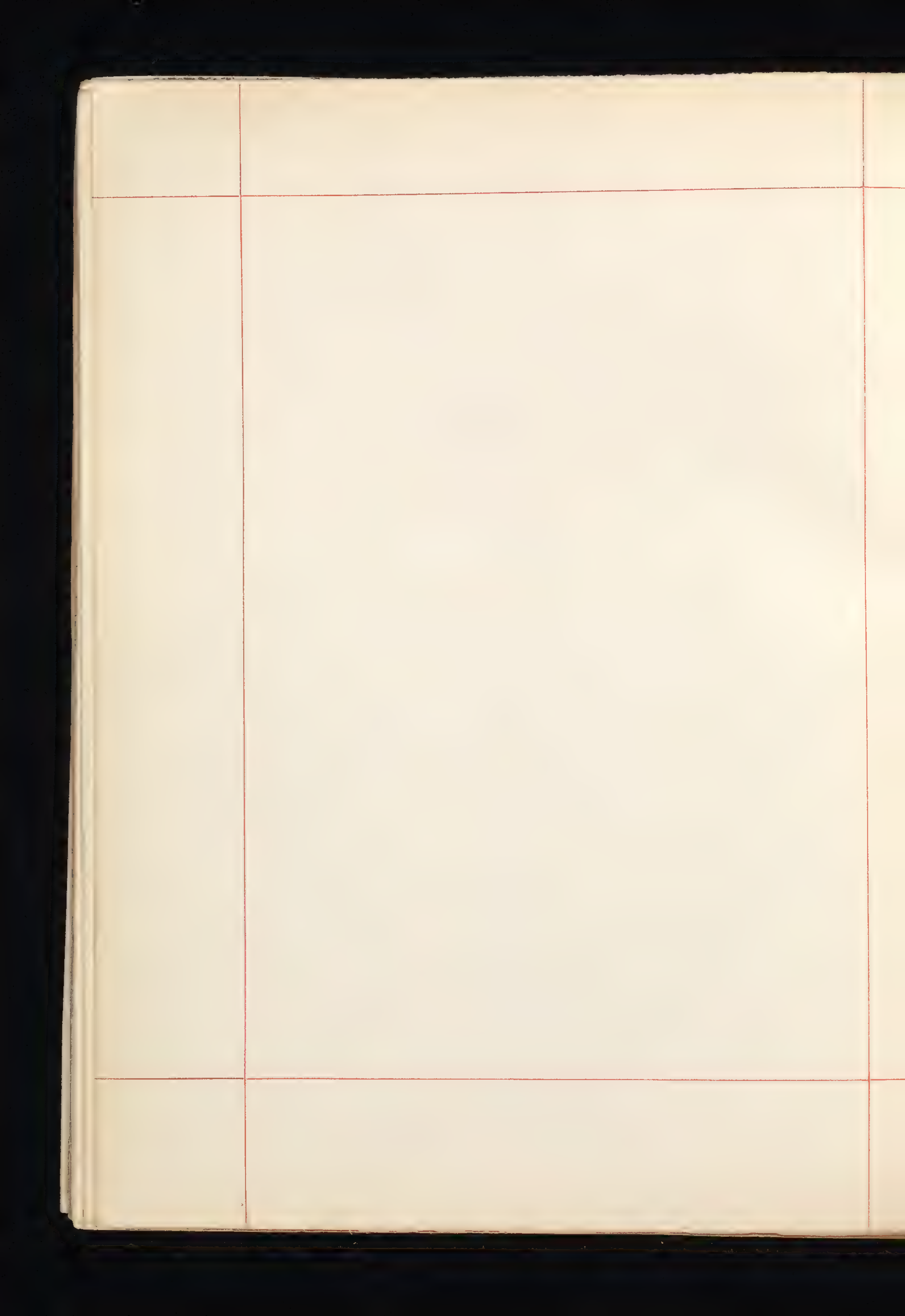
Héliogravure Georges Petit



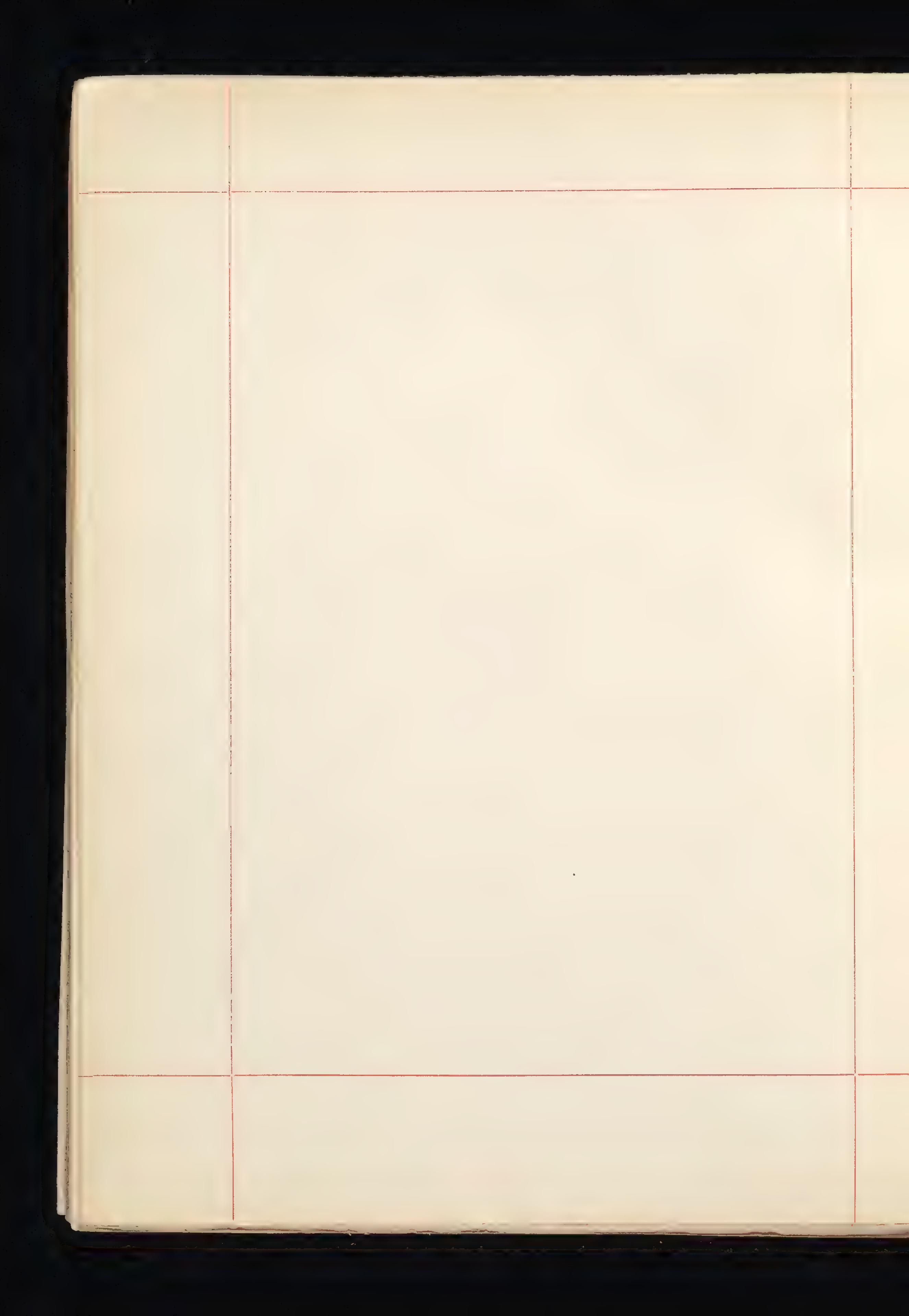


Quant aux procédés de fonte et de ciselure, on peut dire qu'il a été un novateur ou tout au moins un rénovateur. Il a été le grand manipulateur de bronze de notre siècle ; il a appliqué des tons et passé des patines que ses prédécesseurs immédiats ignoraient et que ses successeurs n'ont pas toujours imités heureusement.





AUJOURD'HUI





PUVIS DE CHAVANNES



ARTOUT où une œuvre du maître est exposée, à Paris, à Lyon, à Amiens, à Marseille, je me suis longuement arrêté en une contemplation émue, et je voudrais que tout le monde fît de même.

Regardez ces grandes décorations : la nature y est rendue avec une puissance qui est la communion de la poésie et de la vérité. Le paysage est sain : une douce lumière vibre dans l'air léger, enveloppant tout, êtres et choses, d'un frisson de tendresse. Les figures y vivent, pour ainsi dire, la vie familiale ; il y a du bonheur et de l'auguste et divine félicité sur tous ces fronts : on sent là toute la haute inspiration, toute la noblesse d'allure du talent incomparable de Puvis de Chavannes, toute la justesse, toute l'honnêteté de sa vision. Chez lui, pas d'effort pour paraître savant, pour étonner le public par l'abus des reconstitutions archaïques, ou pour aller à lui, par des concessions qui répugnent à l'art. C'est une âme qui veut parler à nos âmes, à toutes les âmes, et qui sait trouver des formules pour s'exprimer simplement et complètement, comme ces chansons populaires qui ne sont marquées d'aucune époque, mais qui franchissent les siècles, arrachant, par l'ingénuité et la spontanéité de leur senti-

ment, de douces larmes d'émotion chez ceux qui les entendent!

Puvis de Chavannes restera, à mon sens, comme le maître incontesté de la peinture décorative française au XIXe siècle : il a en lui les deux forces qui constituent cet art difficile entre tous les arts de figuration, parce qu'il les contient tous : la force de la vision plastique, et la force de la pensée. Et c'est un enseignement consolant, pour les générations à venir, de penser que, même dans la trépidation des existenses hâtives où tout le monde veut paraître sans retard, au prix souvent d'affaissements de la dignité personnelle, il se rencontre parfois des individualités comme Puvis de Chavannes, capables d'une imperturbable volonté, confiantes dans ce qu'elles pensent être le vrai, susceptibles d'une probité artistique inébranlable, et fières, en dépit des déceptions et des injustices, de poursuivre sans défaillance une carrière dont l'unité affirme leur noblesse de caractère et leur désintéressement.

C'est, en effet, l'unité de carrière qui frappe d'abord l'esprit, lorsqu'on étudie l'œuvre de Puvis de Chavannes, œuvre considérable, qui fait songer au labeur des maîtres d'autrefois. On se figure aisément le peintre du *Ludus pro Patria*, du *Bois sacré des Muses* et de *Doux Pays,* comme un de ces artistes du XVe ou du XVIe siècle, qui cherchaient, dans le recueillement, l'expression parfaite de leur pensée, et qui, avant de donner la précision de la ligne ou de la couleur à cette pensée, en avaient sondé toute la profondeur, analysé tous les éléments, pesé toute la portée.

La théorie d'expression défendue par Puvis de Chavannes, trouve son application absolue dans le *Ludus pro Patria* et le *Doux Pays*, aussi bien que dans ces figures déjà lointaines, *La Paix*, *La Guerre*, ou que dans le *Pauvre Pêcheur,* qui est un des chefs-d'œuvre du Luxembourg. Point de ces tentatives de réalisme diffus où l'interprétation d'un fait déterminé se substitue à la figuration symbolique d'une généralité ; mais une synthèse d'idées et une synthèse de lignes ; une simplicité voulue dans les moyens d'exécution, et — je répète le mot, parce que c'est celui qui traduit le mieux l'effort cérébral du peintre — la synthèse

poussée à l'extrême limite de ce qui est juste, dans le rendu des formes : une préoccupation constante d'interpréter la nature avec une vérité qui ignore les conventions faciles ; une esthétique impeccable qui nous donne l'exquise sensation d'une chose très vécue et toute enveloppée cependant d'une impressionnante poésie. C'est cette vision d'art, éminemment élevée, qui devient intraduisible par des mots, parce qu'elle a sa genèse dans une inspiration toute de génie.

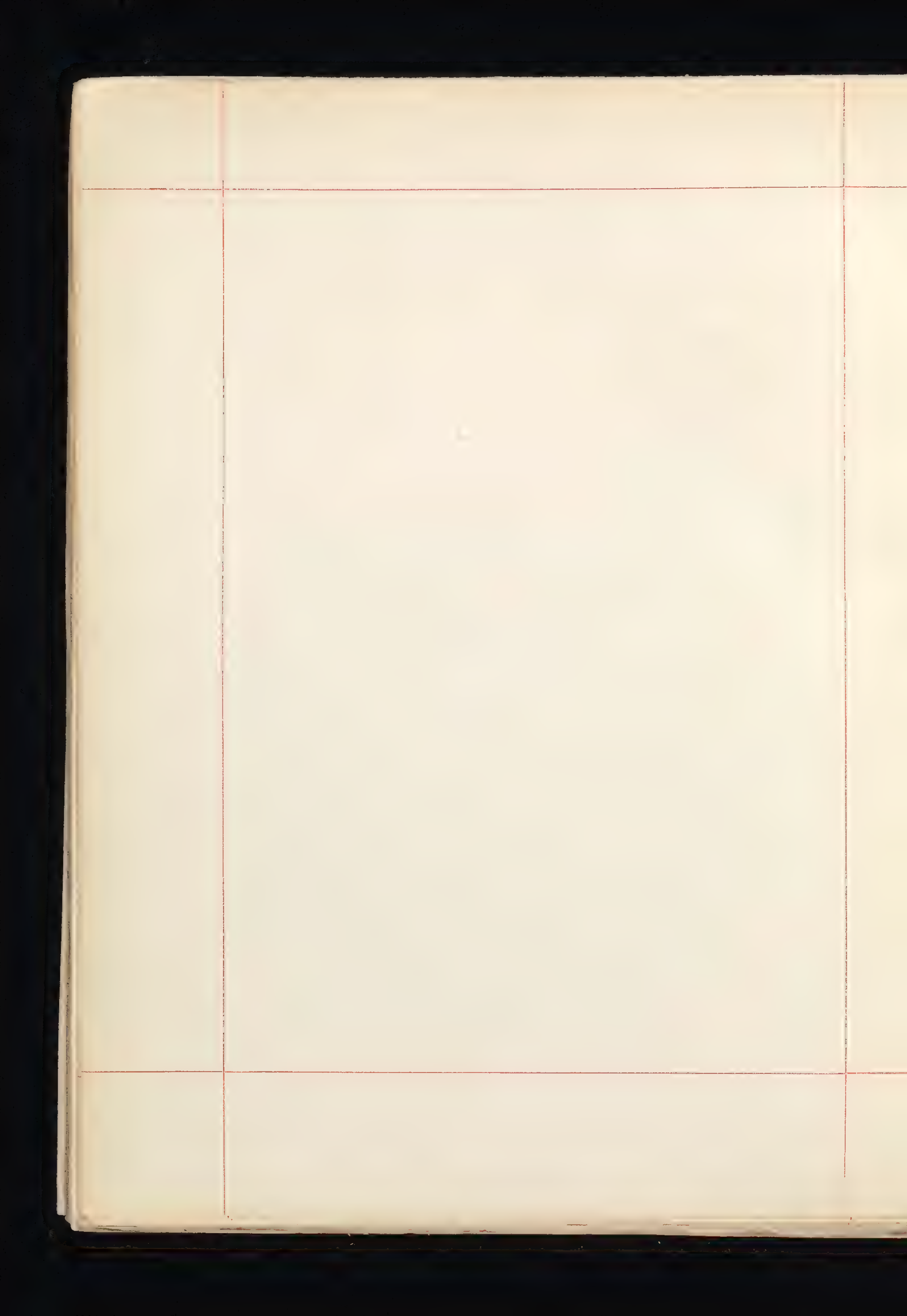
Le travail et le rêve ont occupé sa vie ;
Son regard, vers le but obstinément levé,
N'a pas vu si son cœur saignait sur le pavé,
Quand l'obstacle barrait la route poursuivie.

L'âme sereine. Il a parfait l'effort rêvé ;
Et la splendeur de l'Art, en d'autre temps servie,
Sous ses pinceaux toujours jeunes a retrouvé
L'auguste majesté, que l'on croyait ravie.

Le soir met à son front un pur rayonnement,
Aucun acte dans son passé ne le dément,
Et sa Gloire commence où son Œuvre commence.

Il est le Sage : il a sa foi, sa volonté.
Il est le Maître : il a son envolée immense ;
Et l'on doit un salut à son Éternité !







ALBERT BESNARD



Je ne puis regarder un pastel de Besnard, sans évoquer immédiatement par la pensée le plus osé, le plus humain, le plus moderne des pastellistes du siècle dernier : j'ai nommé Quentin de Latour.

C'est le même souci de la vérité, la même patience à pénétrer dans l'expression vive de la nature, quelle qu'elle soit ; la même volonté d'affirmer l'originalité de sa vision, en dépit des controverses que le rendu de cette vision devra soulever, et, en regardant ces têtes d'étude, Diderot eût de nouveau écrit : « C'est devant ces morceaux que l'homme instruit qui réfléchit, s'écrierait : « Que la peinture est un art difficile ! » et que l'homme instruit, qui n'y pense pas, s'écrierait : « Oh! que cela est beau ! »

Je sais bien — et Besnard le sait également — que la formule où s'inspire toute son œuvre n'est pas admise de tout le monde; je sais bien que ses recherches d'effets voulus, d'effets préparés même — et ceci n'est pas une concession, qu'on ne s'y trompe pas, — je sais bien que cette recherche ne va pas sans surprendre nombre de gens. Je sais encore que rapprocher Besnard et Quentin de Latour peut sembler de prime abord un

paradoxe insoutenable; je sais bien qu'on me dira : Latour marche avec son siècle, Besnard a devancé le sien. Je sais tout cela, et c'est pourquoi je maintiens mon jugement à son égard.

Quelle est donc la véritable originalité qui s'impose de suite sans rencontrer de surprises ni d'obstacles. Est-ce donc qu'être original n'est pas précisément devancer son siècle ? Croyez-vous que Latour lui-même se soit vu, dès son premier effort, adopté par le goût public, si versatile, si capricieux, si hésitant. Croyez-vous qu'il ait marché si régulièrement avec son siècle? Mais, ces portraits qui arrachaient à Diderot les paroles enthousiastes que je rappelle plus haut, ces portraits se trouvaient, lors du Salon de 1748, à l'une des places les plus défavorables, et passaient inaperçus, excepté de quelques-uns; Diderot, qui rapporte le fait, ajoute : « C'est évidemment pour faire acte de suzeraineté que Latour avait exposé ses têtes ; c'était pour nous montrer l'énorme distance de l'excellent au bien, et il est sûr, qu'au sortir du coin où on l'avait relégué, il était difficile de regarder d'autres ouvrages du même genre. »

Et Diderot continue d'avoir raison dans notre siècle : distinguer l'excellent du bien, c'est là tout le mérite des esprits cultivés. Le *Bien*, c'est la loi commune, c'est la mesure d'appréciation de toutes les consciences ; l'excellent, c'est l'exception au niveau de laquelle le regard ne se hausse pas toujours; c'est un au-delà qui restera obstinément mystérieux pour ceux qui ne veulent pas soumettre leur sensibilité, mollement affective, au contrôle plus lent, mais plus certain, de la raison.

Or, plus j'examine, plus je raisonne les pastels de Besnard, plus je reste convaincu que sa notation est exactement celle qui convient à cet art essentiellement humain, « parce qu'il n'est que poussière » — c'est encore Diderot qui le dit; — celle qu'avait inaugurée Latour au siècle dernier, avec une laborieuse précision de dessin, une puissance qui s'emploie aux effets les plus délicats, une délicatesse qui se revêt d'une incomparable puissance.





CAMILLE PISSARRO



AMILLE Pissarro ! Encore un vieux lutteur. Devant les premières œuvres qu'il montra jadis, on cria à l'impressionnisme et on se moqua. Certes, impressionniste, Camille Pissarro l'est ; mais il l'est dans l'acception la plus favorable, *la plus peintre* du mot. Ce qu'il a cherché, c'est l'impression rendue à l'aide des éléments les plus simples, de manière à traduire la nature dans son maximum de vérité, et dans une synthèse compréhensible pour tous, à force de précision et d'exactitude.

Pour bien saisir la belle intensité de cette peinture, toute de nuances et de vigueurs à la fois, il faut se mettre à un certain point, et, lorsque ce point est trouvé — ce qui n'exige pas d'ailleurs un travail d'Hercule — quelle splendeur d'aspect et quel admirable concept, où tout est coordonné pour concourir à un effet voulu, qui a été vu et observé.

Camille Pissarro a eu deux préoccupations dans son œuvre : l'interprétation de la nature dans son évolution des saisons et des heures, et l'interprétation des bêtes qu'elle voit naître avec la note caractéristique de leur anatomie spéciale et de leur mouvement. Toutes les campagnes ne se ressemblent pas, non plus que les paysans qui y travaillent.

Ce sont ces différences que le peintre a senties et qu'il a marquées d'un pinceau extraordinairement habile et sincère ; l'atmosphère plane, diaphane, au-dessus, formant un fond lumineux à ce décor sans cesse renouvelé, et donnant idée de la quiétude de la vie, là où les intérêts humains s'effacent devant la lente et précise évolution de la nature.

Camille Pissarro, lui aussi, a eu le feu de son art ; lui aussi, il a méprisé les heures difficiles de la lutte, parce que, pour le soutenir contre ces heures difficiles, il avait une ardente conviction et une sincérité qui ne transige pas.

Aujourd'hui, comme des soldats que les rudes batailles ont aguerri, il est debout, droit et superbe, avec sa longue barbe blanche, qui lui donne, avant l'âge, des airs de patriarche. Un peu sceptique quant au commerce de l'humanité, il est bienveillant et affable, indulgent pour tout ce qui apparaît un effort, et il poursuit son œuvre, infatigable, volontaire, tenace, heureux de ses notations d'un établissement si sûr, qu'il s'agisse de peinture, de pointe sèche ou de lithographie ; heureux surtout quand il rencontre des âmes vibrant au clavier de son esthétique. Comme tous les artistes vraiment doués, il a la curiosité de tout, et ce campagnard sait, dès qu'il met le pied sur le boulevard, devenir le Parisien le mieux renseigné qui soit. On ne peut l'approcher sans se sentir une confiance affectueuse en lui et une admiration pleine de respect.

Ces impressionnistes d'ailleurs sont vraiment des hommes d'un autre âge : par-dessus les années, ils tendent la main aux maîtres de l'école de 1830, et ils ne forment, avec eux, qu'une même pléiade en deux générations distinctes, pour la plus grande gloire de notre art national.



CAZIN

Le Pont de Pierre

Eau-forte originale





J.-C. CAZIN

Cazin est un des peintres les plus justement aimés de l'école moderne ; il s'est créé, au cours d'une carrière qui semble déjà longue, parce qu'elle est extraordinairement remplie, une place à part, entre l'école de 1830 et l'école impressionniste.

Si je ne craignais d'employer une expression un peu bien scientifique, je dirais qu'il est un peintre d'atmosphère. Certes ses paysages, en tant que verdures, terrains, constructions, sont d'une vision juste, excellente, solide, mais au-dessus des terrains, des verdures, des constructions, il y a le ciel, il y a l'infini, il y a cette enveloppe d'immensité à la fois invisible et sensible, dont le peintre a donné une magnifique interprétation.

Il a distribué aux deux grands acteurs de là-haut, le soleil et la lune, les rôles principaux de ses poëmes pittoresques, et les rôles sont superbes. Mais comme son âme était portée à la mélancolie, il n'a demandé au soleil que l'admirable féerie, aux fanfares silencieuses, de son couchant. Quant à la lune, il l'a surprise aux heures de tendresse crépusculaire, quand son croissant argenté se dessine sur les gazes attiédies de l'éther. Alors, au-

dessus du monde réel, ce sont des pâleurs mornes qui flottent, pour l'instant des vêprées émues, donnant au coin de nature interprété je ne sais quelle mystérieuse puissance de tendresse et d'amour.

On ne s'aimerait pas là avec de grands éclats de joie, et de démentes ivresses ; on s'aimerait là avec des larmes sous les paupières, larmes précieuses comme de l'or, parce qu'elles ne viendraient que du cœur, inconscientes et pures, provoquées par une sublime élévation vers les régions d'idéal pur où les contingences humaines s'évanouissent. Aussi, dans ses paysages, M. Cazin s'est-il appliqué à faire vivre les humbles, ceux qu'aucune mode ne vieillit. Ceux-là, à quelque époque que nous nous placions, demeurent les mêmes. Il semble que la misère qui fut de tous les temps, a voulu à l'uniformité de souffrance marier l'uniformité de vêtement. Les besoins de l'existence étant les mêmes pour tous les organismes humains, l'indigence devait fatalement adopter le même extérieur. Eux, les humbles, s'affublent comme ils peuvent, comme les hasards de la charité le leur permettent : toutes les modes peuvent leur passer sur le dos : tissus usés jusqu'à la corde, formes qui n'ont plus de nom dans aucune langue, le vêtement des loqueteux ne marque pas de date : il est l'éternité de la joie de vivre dans l'éternité de la lutte pour la vie.

Et c'est parce qu'il a pénétré le sens de cette éternité, que M. Cazin est biblique dans les figures, dont il apporte à ses tableaux l'élément sommaire d'animation. On sent qu'il les a exécutées avec une conscience d'artiste, qui ne se plie à aucune exécution de travail facile ; il y a mis également toute son âme, tout ce qu'il avait de meilleur en lui de pensée et de recueillement. C'est dans ces conditions que l'on crée des chefs-d'œuvre, et l'on sait que M. Cazin n'en est plus à compter les siens.





EUGÈNE BOUDIN



UGÈNE Boudin est un vétéran de l'art ; il se rattache par plus d'un point à l'école française de 1830, et sa dernière évolution en fait un des plus délicats de l'école impressionniste.

C'est qu'Eugène Boudin est un peintre qui, élevé au bord de la mer, dans la brutale harmonie des vagues, au spectacle toujours renouvelé des bateaux qui vont et viennent, des marins et des pêcheurs, des clairs horizons et des orages furieux, des ciels agités, calmes, assombris, étincelants, prodigieusement élevés ou lourdement abaissés, suivant qu'il est dans le caprice des vents de les faire de tel ou tel aspect, Eugène Boudin, dis-je, est un peintre de marines qui, après de longs tâtonnements, est parvenu à une perfection dans son art et à une inspiration dans ses scrupules de vérité que peu de maîtres, parmi les plus reconnus, ont atteintes. Il y a quelques années, Eugène Boudin semblait préférer les tonalités grises ; désormais ses *impressions* sont toutes lumineuses, avec de belles profondeurs d'espace où l'air circule librement.

Chaque morceau qu'il a signé marque un aspect dans le temps ; rien n'y est laissé au hasard ; on devine que tous ces effets

ont été vus, et on constate qu'ils ont été notés et interprétés avec une incroyable virtuosité de pinceau ou de crayon; je n'en veux citer pour exemple que ces soleils couchants, ces mignonnes études qui prennent des proportions de chefs-d'œuvre, avec leurs accents vigoureux, leur étrange vérité de pittoresque et l'admirable poésie qui s'en dégage : c'est l'heure où le soleil, en déclinant, jette autour de son orbe la prodigalité de sa pourpre éclatante ; tout est calme pourtant ; le vent même a suspendu son vol, et les êtres, comme les choses, comme les éléments, restent immobilisés dans leur admiration, devant cette irradiante apothéose d'un beau jour. Je ne sais si je rends suffisamment ma pensée, mais ces petites études ont éveillé en moi une des plus violentes émotions esthétiques que j'aie jamais ressenties.

Nul, plus que Boudin, n'a étudié plus longuement ni mieux la symphonie éternellement renouvelée de l'atmosphère, c'est par milliers qu'il faut compter ses études de ciels, et quand on feuillette avec lui celles qui lui restent, celles qu'il conserve comme des témoins de ses préoccupations de peintre, on ne résiste pas à l'enchantement de cette revue qui vous envole si loin, dans un monde où tout est harmonie, caresse, passion, lumière !

Et quand, après avoir admiré l'œuvre, on jette les regards en arrière, sur la vie si laborieuse, si difficile du peintre, on ne peut se défendre d'une grande sympathie et d'une profonde gratitude pour l'homme qui, tout seul, par la seule force de sa patience, de son courage, de sa volonté assidue, a pu accomplir une si haute conquête. Il faut savoir ce qu'a été la lutte de cet artiste ; il faut avoir vu à quelle prodigieuse dépense de talent il a dû se livrer, quand il s'agissait de créer son nom et d'affirmer sa notoriété, pour comprendre quelle place prépondérante il mérite de tenir parmi les peintres de la mer.





RENOIR



'œuvre de Renoir pourra se diviser plus tard en deux séries : la série des essais et la série des œuvres. Il n'y a pas d'artiste qui ait plus cherché que lui, qui se soit montré plus inquiet d'innover dans la voie qu'il s'était choisie. On peut affirmer qu'il ne considère jamais une manière comme définitive, et il est un peu comme ces virtuoses qui demandent à leur clavier des gammes difficiles dans tous les tons. Il y a eu chez lui les tons majeurs et les tons mineurs, les sonorités douces et les sonorités suraiguës : il a même étudié beaucoup les chromatiques.

Parti du paysage qui lui permettait des notations simples, il y a bientôt fait entrer la figure, pour un parallélisme de sensations qui plaisaient à son désir d'harmonie. Puis la figure l'a conquis complètement, et, après les intimités familiales, où des fillettes, comme de radieux coquelicots, s'épanouissaient dans des verdures crues, près de leurs mères attentives, il a eu la curiosité de la chair nue dans la lumière vive, et cela nous a valu des morceaux d'un réalisme superbe.

Sous le jour étincelant, il a fait palpiter des corps, non pas en des poses académiques, où les formes obéissent à des traditions

d'immobilité et de gêne, mais en des attitudes empruntées à la vie même, simples et vraies, laissant aux chairs leurs mouvements d'élasticité protectrice, montrant sous l'épiderme transparent et chaud les réseaux de veines où coule le sang, mettant dans ces dos, dans ces gorges généreuses légèrement appesanties, dans ces bras prêts pour les enlacements, dans ces reins nerveux, dans ces nuques qui reçoivent la lourde torsade de cheveux fauves, dans ces jambes au galbe robuste, le frisson humain et l'humaine palpitation.

Et c'est là de l'art vigoureux et sain; c'est une belle poussée de réalisme, dont la vérité éveille à des idées d'un idéal esthétique.

Et puis, Renoir, qui est peintre dans la plus large acception du mot, est également un critique indépendant. Il faut l'entendre parler de son art, des batailles qu'il a livrées avec ses compagnons, pour le triomphe de l'école impressionniste. Il y apporte une raison et une logique qui étonnerait les traditionnistes glacés, et les embarrasserait fort ; il y apporte également une foi robuste, une foi d'apôtre qui sait que les idées jetées à la foule ont besoin, comme les graines jetées au sillon, d'un temps nécessaire pour germer. Seulement la graine germe rapidement parce qu'elle est l'œuvre de Dieu; les idées, qui sont d'essence humaine, demandent plus de délai, afin de se développer, de s'imprimer dans le cerveau des masses. Renoir n'est pas un pessimiste : c'est un sage, qui prend les jalousies avec dédain, les méchancetés avec sérénité, et qui, sans inquiétude autre que celles de son art, laissera une œuvre de lumière et de joie, portant en elle l'éclat généreux d'une éternelle jeunesse..



ROLL

Étude de Femme

[illegible]





ALFRED-PHILIPPE ROLL



Je me souviens qu'il y a vingt ans, Roll était ce qu'on appelle un artiste populaire : au Salon, la foule courait à son œuvre et applaudissait de confiance. Puis, le peintre, poursuivant ses recherches d'art, et quittant peu à peu le sentier battu de l'école, n'attira plus les masses ; il se contenta d'avoir autour de lui les délicats qui le suivaient dans ses belles études de nature et de lumière. Il y a quatre ans, sa grande œuvre du Champ de Mars, le *Centenaire*, fit affluer de nouveau la foule, et son nom rentra dans l'actualité. Après, ce fut la vaste composition des *Joies de la Vie*, l'une des parties de sa décoration pour une des salles de l'Hôtel de Ville de Paris. Ce sont là, ce me semble, des prétextes de parler un peu de lui.

En France, où nous sommes souvent trop prompts à prendre le succès pour de l'argent comptant, nous avons porté très haut des noms de peintres dont la valeur était pourtant sujette à caution, et nous avons laissé de côté un artiste comme Roll, lui accordant simplement une estime tempérée. A l'étranger, en Belgique, par exemple, quand on parle de Roll, on ne lui ménage pas les marques d'admiration, et je sais tel naturiste

flamand qui déclare avec émotion que « Roll est l'aigle de toute une génération ».

Et de fait, sans toutefois suivre le Flamand dans sa métaphore, Roll apparaît bien comme un artiste de haute envergure, quand on considère les œuvres nombreuses qui marquent sa carrière. Rappelons-nons *L'Inondation*, *La Grève des mineurs, Le Chantier, La Femme au taureau, La Guerre, La Laitière, La femme aux coquelicots, En Normandie, En Été, Jeunes filles dans un parc, L'Agriculture*, *Exode,* et toute la série de ses portraits, dont celui de M. Alexandre Dumas fils, si profond et si vrai ; je ne parle pas du *14 Juillet*, dont les défauts entraient trop en balance avec les qualités ; considérons l'énorme effort des trois années qu'il dépensa pour le *Centenaire* et nous serons surpris que le silence, un temps, se soit fait sur lui.

Reportons-nous à l'heure où parut le *Centenaire ;* son nom est sur toutes les lèvres : dans les feuilles, on le loue et on l'attaque : mais la valeur d'art de son œuvre disparaît, pour la plupart des gens, derrière l'intérêt que prennent ces gens à désigner dans l'œuvre des visages connus.

On dit : Voilà M. Carnot, voilà les ministres, voilà le général Saussier ; ici M. Gréard, là M. Claretie, M. Waltner, M. Dalou ; ailleurs, M. Bourgeois, M. Vacquerie, M. Casimir-Périer, M. Decori, M. Levraud : la liste est longue des contemporains portraiturés dans cette grande composition.

Un jour, au Champ de Mars, j'entendis un brave député qui, pour mieux traduire son admiration, prétendait qu'il percevait la musique placée dans le fond près du bassin, jouant la *Marseillaise*. Ce sont là des remarques qui n'augmentent pas la valeur d'une œuvre et qui peuvent s'éveiller au spectacle d'une toile parfaitement médiocre.

Or ce que je voudrais, c'est chercher pourquoi Roll est un grand peintre, et en quoi, par exemple, son *Centenaire* est une grande œuvre.

Ayant à traduire cette expression, ce symbole : *le Centenaire*, il aurait pu appeler à son aide les artifices de l'allégorie, et

ROLL

La Vie

Eau-forte originale



traduire le symbole par un autre symbole : il ne l'a pas voulu. Son réalisme, qui est le réalisme de Véronèse et de Léonard de Vinci, exigeait qu'il fît l'image de la société moderne pour interpréter une heure d'enthousiasme de cette société moderne. Sa volonté d'exprimer la vie autrement que par des conventions reçues le poussait à individualiser ses figures, au lieu de les penser quelconques, et à en faire des portraits. Il aurait pu prendre des modèles et leur faire jouer tour à tour le rôle de ministres, de députés, d'étudiants, de magistrats, de professeurs, que sais-je, tous les rôles qui sont dévolus aux individus dans une société ; mais cela eût été banal, et sans prétendre à la mission d'enseigner l'histoire, Roll a dû faire de la peinture historique, afin de rester peintre dans son œuvre.

Dans la complexité de cette gigantesque composition, si unie cependant, si heureuse d'invention, si parfaite en son harmonie ; où tous les êtres obéissent à un même mouvement, traduits par des mouvements différents ; où tous ces portraits absolus de ressemblance constituent bien cependant une foule remuée par la même impulsion, dans cette complexité le portraitiste se montre psychologue d'une extraordinaire perspicacité ; son observation est intense, et l'effet est tel qu'il le voulait, puisqu'il doit la variété de son œuvre, non plus au caprice de l'invention, mais à l'expression même de la vie, aussi multipliée qu'il y a d'individus.

La peinture d'ailleurs est magnifique dans cette œuvre, et les qualités du coloriste y paraissent complètement. Loin de chercher, par des éclats faciles de lumière émergeant d'ombres noires, à donner un relief qui certes pourrait séduire, il a appliqué sa théorie d'une pleine lumière qui n'exclut pas les tons dans les ombres ; d'autres, pour mieux faire éclater le soleil en rayons diffus sur le paysage du fond, eussent noyé les premiers plans dans une quasi obscurité propice à l'antithèse. Regardez l'œuvre de Roll : sur le groupe officiel qui descend l'escalier, sur le groupe de droite qui se précipite au devant du cortège, dans un geste éloquent et multiple d'enthousiasme et d'acclamation ; sur la foule plus lointaine répandue dans le parc, dans l'écume scintil-

lante des jets d'eau, dans l'ambiance blonde des frondaisons et du ciel, la lumière est distribuée avec une impeccable justesse : on voudrait chercher une obscurité, on n'en trouve point ; le peintre a vu des tons partout, et partout il les a appliqués.

Voulez-vous qu'en quelques mots nous cherchions maintenant à définir cette composition des *Joies de la Vie*, qui orne un des salons de l'Hôtel de Ville ? Voilà :

Des femmes, des fleurs, une musique discrète, des bois aux profondeurs ensoleillées, qui s'évaguent pour un euchromatisme plein d'harmonie : tout ce que peuvent donner les formes, tout ce que peut donner la matière pour traduire ce qu'il y a de plus immatériel, les âmes sensitives, réfléchies sur leur propre sensation ; une exubérance tempérée ; tout ce qui a besoin d'être traduit, délicieusement deviné ; les choses qui ne s'écrivent dans aucune langue, écrites cependant en un mystérieux langage de couleur et de geste ; la vie enfin, et aussi les joies de la vie ; c'est bien cela. Roll a prouvé une fois de plus que la conscience pouvait s'allier avec l'inspiration ; le métier chez lui n'a pas cristallisé le rêve et son pinceau est tout de palpitation et d'inexprimable.

On a dit souvent, et c'est là une observation qui a sa justesse, que la dimension d'une œuvre ne faisait rien à l'ampleur de son expression, et que quelques centimètres carrés peuvent renfermer l'infini. Mais il faut bien reconnaître que lorsqu'il s'agit d'une toile de dix mètres, il faut y mettre autre chose qu'une indication convenable pour une étude large comme la main. Dans ce cas, le peintre ne doit rien laisser à l'imagination de ceux qui regardent la toile géante : il faut que tout ce qu'il veut dire s'y trouve écrit. Roll n'a pas failli à cette règle, et s'il est permis au public de ne s'occuper que du sujet, sans prendre souci du nom du peintre, quand il considère les œuvres dans leur milieu d'éducation historique, ou dans la place où elles remplissent leur mission décorative, il faut que ce même public ait parfois le bon sens et l'équité d'oublier un peu le sujet pour admirer l'artiste et saluer de tout son respect l'honnêteté et la mâle robustesse de son talent.

D'ailleurs, ceux qui ont fréquenté chez Roll, ceux qui l'ont

suivi dans les expositions de groupes, à l'*Internationale,* aux *Pastellistes* et autre part, savent combien de morceaux admirables ont marqué chaque heure de travail. Je rêve d'une exposition où, autour d'une grande œuvre de lui, le peintre montrerait toutes les études qu'a nécessitées l'exécution de cette œuvre : il y aurait là une manifestation du plus haut intérêt. On comprendrait le maître dans sa recherche de mouvement, dans son inquiétude de pénétration de la nature, dans sa conquête d'expression de la vie et de la lumière ; on verrait ces sanguines admirables, ces dessins, ces pastels, ces peintures, qui évoquent une autre époque, celle des productions lentes, lentement édifiées pour l'éternité ? Roll est de ceux qu'on aime, parce que leur existence, à l'égal de leur œuvre, est un exemple qui vous émeut.







RAFFAËLLI



Raffaëlli a créé un mot pour son genre d'impression ; il a créé le caractérisme. Et l'on doit l'excuser de s'être donné cette qualification, qui n'ajoute rien à son œuvre, qùand on sait qu'il s'est formé tout seul, et qu'il eut à supporter de longues luttes pour l'existence.

Aujourd'hui, il est en plein succès, et il peut être fier de son passé laborieux. Ce passé est curieux à connaître ; il est une leçon de persévérance pour ceux qui ont une vocation bien arrêtée, mais également bien contrariée. Tout jeune, le dessin et la peinture l'attiraient ; malheureusement, s'il était prodigue de son rêve, son gousset sonnait le vide, et ses dents de vingt ans demandaient du pain.

Il se découvrit une voix agréable de baryton, et chercha un engagement : il le trouva. Sa journée était alors singulièrement occupée. Le matin, il apparaissait à l'école des Beaux-Arts. A midi, il était dans une église, debout, à côté de l'orgue, et chantant, suivant le hasard des cérémonies, le *Gloria in excelsis* ou le *Dies Iræ*. Dans l'après-midi, il courait à sa répétition et, le soir, il jouait son rôle aux Nouveautés.

Mais comme la vie était chère à Paris et que ses recettes

étaient limitées, il habitait Asnières. Et voilà que, de la barrière de Clichy au pont de Courbevoie, un monde nouveau s'offrait à son observation toujours en éveil : c'étaient des petits rentiers retirés des affaires, des sous-officiers retraités, des ouvriers des usines de la banlieue et des balayeurs, aux indigences presque confortables, et des noctambules douteux, qui, à bout de misère, écroulés dans la paresse et dans le vice, prennent la route de la révolte pour descendre jusqu'au crime. Il y avait aussi les chiffonniers, fureteurs des dépotoirs publics, les chercheurs de mouron... pour les petits oiseaux, les baladeurs à la lune, en quête d'une situation à trouver ou d'un coup à faire. Et comme si la tristesse des gens se fût communiquée aux choses, la campagne se revêtait de mélancolie, les arbres avaient des bras maigres étirés douloureusement, et le sol, inégal et semé de cailloux et de tessons, était chauve de verdure et de fleurettes. Et ce fut, pour ce grand garçon qui travaillait tant, une révélation.

Il se réveilla, à son tour, le peintre des grisailles suburbaines, fixant, d'un crayon ou d'un pinceau plein de hardiesse sincère, les types rencontrés et les caractères soupçonnés ; d'abord il reçut l'accueil réservé aux nouveaux venus avec une idée, c'est-à-dire l'indifférence qui ne se donne pas la peine de regarder, ou la jalousie qui s'efforce de ne pas voir. Puis, à force de patience et de travail, mêlant la note comique à la note attendrie, sans jamais tomber cependant dans la sentimentalité, il s'imposa et l'on reconnut qu'il était quelqu'un : voilà l'histoire de Raffaëlli.

Les terrassiers, les balayeurs et les bohêmes, les enfants et les servantes, les ouvriers et les marchands forains, les chanteurs des rues et les badauds paisibles, tels furent ses premiers modèles. En fixant ces types, Raffaëlli a moins fait la synthèse d'une époque que l'analyse d'états d'âme communs à toutes les époques, et je serais presque tenté de dire, à mon tour, pour lui être agréable, qu'il a fait — et bien fait — du *caractérisme*.



Gustave MOREAU

Sapho

Eau forte de Ch. Courtry





GUSTAVE MOREAU



l'heure actuelle, il n'y a peut-être pas d'artiste dont l'influence soit plus manifeste sur la jeune école : M. Gustave Moreau a indiqué une voie, et, soit que le succès parût s'y devoir conquérir plus aisément, soit que les sensations qu'on pouvait y trouver fussent en rapport plus direct avec l'état des esprits, une masse de débutants s'y sont précipités. A l'établissement de la rue Bonaparte, les élèves de l'atelier Moreau s'attachent, avec un entêtement dont on ne saisit pas bien l'esprit, à imiter leur maître, dans une mesure où le doute ne soit pas permis.

Ce serait cependant mal connaître M. Gustave Moreau que de ne voir en lui que l'inventeur d'une formule, d'un tour de main plus ou moins facile à acquérir. Si l'on considère, au contraire, l'œuvre considérable de l'éminent artiste, on n'a pas de peine à s'apercevoir que la formule n'existe pas chez lui. C'est plutôt le milieu de cérébralité dans lequel il se meut qui l'oblige à une certaine unité d'expression. Et cette unité n'est encore que relative; elle porte sur le caractère d'une harmonie générale, sans nuire à la variété, à l'imagination essentiellement diverse de l'œuvre, à

la rudesse du pinceau, si prodigue et si audacieux. Il demande son idéal aux systèmes symboliques d'existence, aux êtres qui sont faits d'idées et ne réclament un commencement de formes humaines, que pour mieux se concréter aux yeux des hommes. Dans ses toiles, dans ses aquarelles, il pose l'éternelle question des mystères de l'évolution, en ses lois qui doivent être rationnelles, en ses caprices que peut-être à tort nous appelons des caprices; il cueille dans l'idée des religions, qu'elles soient en activité de piété ou désertées par suite de l'écroulement des races, la fleur de la Foi aux manifestations multiples, auguste, héroïque, asservie, ridicule ou simplement touchante; il en extrait une subtile essence de poésie et il évoque le grand souffle de génie du xv[e] siècle, sans cesser d'être bien du xix[e].

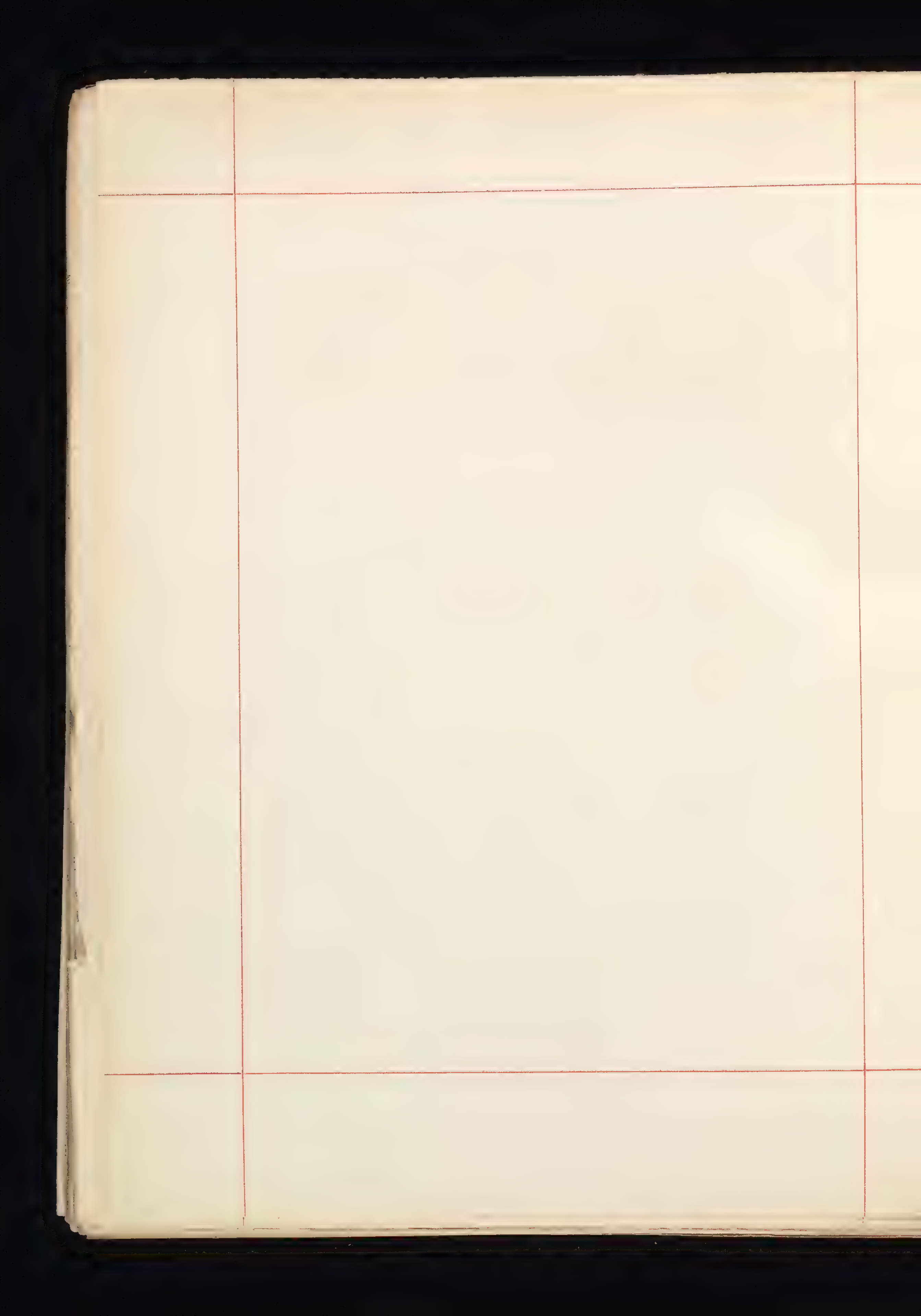
Un autre que lui, avec les sources où sa pensée puise, avec son érudition classique, avec sa destinée qui le poussait vers les suffrages académiques, un autre que lui se serait borné à voir tout le monde de sa vision archaïque à travers l'archaïsme dénaturé de l'antiquité. Gustave Moreau s'est affranchi de cette servitude menaçante : il a regardé la vie en lui-même, il a écouté la légende palpiter en son âme, il a vêtu le symbole de toute la fantaisie de son rêve, et il a voulu que la couleur versât sur sa palette, non pas des gouttes d'huile véhiculant des matières chimiques, mais des gemmes, mais des joailleries, qui donneraient à ses tableaux je ne sais quel aspect d'écrin garni de choses très précieuses. Il a poussé, aussi loin qu'il est possible de le faire, dans le domaine scientifique, la résolution et l'analyse des harmonies euchromatiques, et il est arrivé à cette inconcevable inquiétude de tons, qui à la fois nous donne de l'enchantement et de l'angoisse. Chez lui, ce n'est pas seulement le sujet qui est dramatique, c'est l'exécution; on se sent pris, devant son œuvre, d'une sorte d'hallucination où la volupté et le malaise se mêlent en une mesure égale, et lorsque la compréhension s'est déterminée par une analyse attentive, on ne peut se défendre d'admirer tant d'art dépensé par un métier absolument personnel, pour atteindre une réalisation si aiguë, si fine et si puissamment éclatante, d'un idéal

dont la fluidité demeure pour tout autre insaisissable en la commune objectivité des choses.

Gustave Moreau est allé à la dernière limite de ce que peut traduire la couleur; c'est un magnifique poëte, un philosophe magnifique, qui écrit avec le pinceau. Dans son œuvre, avec une abondance que rien ne lasse, il a enveloppé la matérialisation de son rêve des décors les plus somptueux; il a donné aux sentiments qu'il figurait — car ce sont bien des sentiments qu'il peint — l'expression la plus intense et aussi la plus émotive : depuis les tendresses où l'abandon sait être entier, jusqu'aux heures les plus féroces; depuis les ingénuités les plus candides et les plus divines jusqu'aux luxures capables d'inspirer la plus inhumaine terreur.

Le clavier dont il joue n'appartient pas seulement à la terre; il est — puisque nous sommes dans les symboles, emprunté des cercles de l'enfer et des sereines régions du ciel, et l'on voudrait, pour les choses qu'il évoque, trouver des mots qui ne fussent pas dans les idiomes parlés. Gustave Moreau a continué et exaspéré les idées, à l'endroit où ces idées ne pouvaient plus être énoncées par la parole. On ne saurait être plus peintre que lui, au sens le plus absolu du mot peintre.







SISLEY



Sisley, — je ne crains pas d'être repris par ceux qui veulent bien être de bonne foi, — Sisley a été, comme paysagiste, un des instaurateurs du mouvement impressionniste, il n'y a pas loin de trente ans; son œuvre considérable, auquel chaque jour est venu ajouter un morceau nouveau, mérite l'attention du public, et, — je puis bien le dire, — son admiration.

Doué d'une vision excellemment juste, ayant la passion de l'étendue, mais la passion intelligente, qui ne se contente pas de regarder et s'applique au contraire à comprendre; restant peintre sans errements dans le domaine du sentiment et cependant restant un peintre tout vibrant d'émotion, Sisley, dans différents pays, mais surtout dans ce coin pittoresque de Moret qu'il a si joliment approfondi, Sisley a su traduire la nature avec une vérité d'effet et une délicatesse de sensation que nul autre n'a dépassées. Il s'est créé une place à part dans l'école impressionniste, par ses recherches continues d'émotivité atmosphérique, sa préoccupation des claires ambiances qui l'entourent et de la sérénité et de la douceur que révèle la nature quand on l'étudie au point de vue esthétique. Sa sincérité de tempérament et sa

volonté de demeurer sincère l'ont toujours défendu contre la tentation du travail facile, de la formule trouvée, à laquelle on revient quelquefois inconsciemment, quelquefois par une concession intéressée, pardonnable au succès, quand le succès couronne de longues années de lutte.

Ces années de lutte, Sisley les a vécues; elles l'ont solidement trempé contre les défaillances; elles l'on aguerri contre la lassitude; elles lui ont désappris les paresses indulgentes et les habitudes où la personnalité s'affadit, au lieu de s'affirmer; à l'heure qu'il est, après un labeur énorme, il est plus jeune que jamais, plus rempli de ses naïves admirations, plus débordant de primesaut, plus entièrement conquis, qu'il ne l'était au premier jour, à cette nécessité de se perfectionner toujours et de découvrir sans cesse des impressions et des surprises nouvelles dans cette nature qui a l'aimable coquetterie de n'être jamais la même.

Mais, pour bien comprendre tout ce que son effort a eu d'heureux et d'utile, il est nécessaire d'analyser un peu ce qu'est le paysage du peintre, et quelle est la puissance psychologique des éléments qui concourent à révéler l'originalité de son inspiration.

Quelqu'un a dit, non sans raison, que Dieu était un paysagiste idéaliste, ayant varié la face du monde, non dans un but d'utilitarisme humain, mais avec une suprême volonté de manifester le sublime. La loi cosmique n'est qu'une loi d'extraordinaire harmonie, dont l'industrie humaine tire parti pour la grandeur de ses luttes et pour la nécessité de son évolution progressive; mais cette loi s'exerce quand même, au-dessus et en dehors de nos contingences, par la seule révélation du beau absolu.

Il semble que le paysagiste soit le seul à comprendre cette évolution du beau dans la nature, puisqu'il s'applique à en chercher l'expression et à en inventer une formule d'interprétation, à l'heure où les autres hommes ne s'en émeuvent guère, et n'y voient que des agents, parfois dociles, parfois insoumis, qui ont pour mission de servir à son utilité.

Ce qui nous amène à penser qu'en matière d'art, le réalisme

n'existe pas, au sens philosophique du mot, et que l'impressionnisme est la désignation la plus élevée et la plus pure de la sensation objective provoquée sur notre entendement par le monde extérieur. Si l'on accepte cette définition, — qui est, à mon sens, la seule vraie, — Sisley est un impressionniste admirable, parce qu'il a senti toutes les choses de la nature, avec une extraordinaire délicatesse; parce qu'il en a deviné la beauté, dans ses manifestations les plus intimes, les mieux faites pour passer inaperçues aux yeux distraits du vulgaire.

Dire que le paysagiste crée, c'est dire qu'il a mis dans son œuvre les caractères d'un idéal moral, qu'il a trouvé une règle de beau idéal, distincte du plaisir et de l'utilité, une mesure de beauté qui n'est jamais entièrement réalisée, et nécessite un effort continu et sans relâche, une mesure supérieure par conséquent à la beauté matérielle, et dont l'artiste porte en son âme la palpitation éternellement émue.

La véritable grandeur de l'art, c'est, par l'effort intelligent de la patience et de l'art, de marier l'essor de l'imagination avec les nécessités essentielles de la réalité; c'est de ne pas voir, dans l'imitation de la réalité, une chaîne dont il faille rejeter l'entrave, mais une direction dont il est imprudent de refuser le concours. La réalité avec les merveilles de la forme, avec l'étonnante variété de la ligne, avec la prodigalité de la couleur et l'éternelle harmonie des étendues, doit fournir le fil conducteur qui garde des chutes dans l'abîme sans fond des symbolismes vains et de l'idéalité abstraite, où tout est vague, sans consistance, sans lumière et sans ombre.

C'est là, je ne m'en cache pas, une donnée de spiritualisme esthétique, mais un spiritualisme rationnel, qui assure des œuvres fortes et un art solide, tel enfin que Sisley l'a pratiqué dans sa carrière au progrès incessant.

Ces considérations nous éloignent moins qu'on ne saurait penser de l'œuvre de Sisley, parce qu'elles nous permettent d'étudier avec lui, et par lui, les objets principaux qui fournissent à son interprétation de la nature.

Admettons que la nature est un livre sacré, dont on doit non seulement sentir, mais encore comprendre la beauté; Sisley a poussé très loin l'herméneutique de la matière; dans ses longues promenades solitaires, dans ses longues heures, ses longues années d'étude, il a interrogé toute chose; il s'est instruit à nous charmer et il nous enseigne, dans ses toiles d'une si éclatante sérénité, le poëme de l'eau, des arbres et du ciel, dans la nature.

L'eau, la rivière, le fleuve! autant d'objets où l'art du peintre se révèle. A la surface de l'eau courante, un frisson palpite, insaisissable comme un rayon de lumière, fugitif plus qu'un vol d'oiseaux, fait d'étincellements successifs qui se répètent et se renouvellent, modelant à sa guise les visions réfléchies, modifiant les tonalités de tout ce qui peuple les rives, enfermant dans sa profondeur mystérieuse et d'apparence insondée les étendues les plus vastes, donnant à notre œil — instrument imparfait et admirable — le plus magnifique des spectacles, à l'aide de la plus expressive des duperies. Et tout cela, Sisley nous le montre, Sisley nous le fait sentir et vivre.

L'arbre est pour lui l'un des facteurs prépondérants pour exprimer la vie. L'eau aide à exprimer la vie dans l'étendue; l'arbre l'exprime dans le temps.

Dans ses toiles, Sisley, pas plus que Corot, ne fait le portrait d'un arbre; pourtant, il les connaît tous; il les a tous étudiés; il en a fait l'anatomie; mais ce qu'il nous donne, ce sont des harmonies d'arbres dans la nature; ce sont des éléments essentiellement variés où s'inscrivent les saisons et les heures, avec le chromatisme spécial des frondaisons.

Et c'est à nous, qui regardons les œuvres, c'est à nous qu'il appartient d'étiqueter les essences; là, le peuplier, plein de noblesse avec sa tête pyramidale, qui semble une pensée prenant son vol vers le ciel; ici, l'orme aux branches rabougries, à la carure énergique, à l'écorce noueuse et grise, au tronc où l'âge a creusé des déchirures et des cavernes; plus loin, le marronnier grand et placide, solidement assis sur des racines apparentes multipliées; le chêne plein de superbe et de majesté, vieillard

hautain, dont le balancement des feuilles a de murmurantes tendresses, et le hêtre, et l'acacia, et le saule qui pleure, et tant d'autres dont les masses légères forment le chœur aux sonorités éclatantes ou étouffées, suivant qu'ils apparaissent le long d'une rivière, dans les premiers plans, ou qu'ils s'étagent sur le flanc d'une colline jusqu'à l'horizon.

Sisley les a notés, tous ces géants ; il a analysé leurs sèves, et il a trouvé sur sa palette, pour les figurer, des bleus profonds et des vieux ors, entre lesquels s'étendent toutes les gammes de leurs chansons multiples.

Le ciel enfin ! Le ciel a été la préoccupation constante de Sisley, parce qu'il recèle en lui des délicatesses imperceptibles, parce que le mouvement atmosphérique, si faible qu'il nous apparaisse, peut en changer l'aspect intantanément, parce qu'il est fait d'une immensité de choses insaisissables et de lumières, et de la Lumière ; parce qu'il est fait de ce qui est sans être, d'infini en un mot, de l'infini mystérieux qui règne autour de nous, dans l'air que nous respirons, et emplit les régions inaccessibles où se perd notre pensée.

Et Sisley, qui a suivi, en amoureux passionné de cette lumière, l'évolution régulière des heures, nous a donné, avec un art vraiment supérieur, la magie de cette lumière et de ces heures, car il a compris qu'en dehors des fanfares éclatantes, le ciel pittoresque a parfois des beautés où la pensée domine.

Chez lui, le paysage est environné de ciel, sans en être écrasé : il en est protégé ; point de larges placages de bleu ou de gris, qui demeurent sans vibration et, par conséquent, hors de l'expression de nature ; ce sont, au contraire, des colorations fines, lumineuses et douces, avec de beaux nuages légers et souples, emportés ou paisibles, suivant le caprice des souffles aériens ; au devant de l'azur, qui n'est fait que de profondeur, une vapeur impalpable flotte dans l'atmosphère : on sent que toujours Sisley est parti d'effets vus et ses ciels ont des transparences qui sont bien l'expression de la vérité.

La nature, oui, il l'a regardée à toutes les heures ; il l'a aimée

à toutes les saisons ; il a écouté ses murmures par tous les temps, sanglots expirés sous le ciel où gronde la tempête, chansons épelées dans les branches vertes où s'éveillent les nids ; plaintes étouffées sous le silencieux linceul de la neige qui revêt les choses. Et son pinceau n'a pas eu de trahison, parce que son cœur avait regardé par ses yeux. Il a vu dans la plaine, dans les bois, le long des sentiers, sur les eaux frissonnantes de la rivière, les gestes des choses et les mouvements des hommes, et, à l'aide d'une synthèse extraordinairement précise encore que libre, il a traduit la vie dans ce qu'elle a de plus réel, de plus exempt d'artifice.

L'effort de Sisley est un de plus féconds qui aient été accomplis par un artiste de notre temps, et c'est avec fierté que l'excellent artiste peut constater la longue carrière déjà parcourue : pour affirmer son progrès continu, peut-être cherche-t-il d'avantage la forme ; mais, dès son début, il a su marquer la nécessité où l'artiste est de choisir, et il a montré qu'il savait choisir.

Celui-là a vraiment de l'inspiration, chez qui les nuances les plus délicates trouvent leur notation ; point d'aspect qui se répète, point de ciel qui glisse derrière le paysage comme une toile de fond toujours la même, sans souci du clavier gigantesque sur lequel, au caprice des minutes, le soleil, ce virtuose infatigable, improvise d'éternelles variations ! Ah ! les ciels de Sisley ! Ah ! ces lambeaux d'azur et ces traînées de mousseline, aux reflets chiffonnés et bémolisés dans le miroir du Loing ! Il est impossible d'unir la sincérité et l'émotion à plus de saine et robuste habileté.



F. ROYBET

Partie de Cartes

[illegible]





F. ROYBET



EPUIS 1866, c'est-à-dire depuis vingt-six ans, Roybet n'avait pas exposé au Salon, lorsqu'en 1892, après un long temps, fécond pour son œuvre, il se décida à rentrer non pas dans la lutte, mais simplement dans l'arène où se joue le pugilat des convoitises d'amour-propre et des ambitions jalouses.

Or, Roybet est si peu l'homme de tout cela! Il marche dans la vie comme dans un rêve, regardant la société en curieux et non comme en faisant partie ; il est un excursionniste dans le domaine réel, et ne se sent à son aise que dans les occupations qui le rappellent au culte du beau et à l'ivresse de la couleur.

Aussi en haine de la contemporaineté, — et quand j'écris en haine, je me trompe : Roybet ne la hait pas, il se contente de l'ignorer, — dans l'ignorance donc de la contemporaineté, Roybet se tourne vers les époques d'autrefois. Ce qui l'attire, c'est le luxe entrevu chez les joyeux conteurs qui, après boire, n'apercevaient plus dans le ciel qu'un dais constellé de diamants et chantaient, en leurs histoires tendres, les cheveux d'or et les yeux pleins d'étoiles de leurs belles; c'est la féerie de êtres, jouée non pas sur les tréteaux boueux et croulants de la réalité, mais sur la

scène magnifiquement machinée de l'idéal ; c'est cette chose qui franchit les siècles et brave le temps ; cette chose qui ne veut connaître les hommes que pour les sécher sous la poussière de l'oubli ; cette chose insaisissable qui porte haut les cœurs et touche, de son vol rapide, toutes les espérances ; cette chose qui a pour domaine l'espace et pour mesure l'infini ; cette chose qui a nom : le Rêve ! Le Rêve aux ailes jamais reposées, jamais flétries !

C'est que Robyet n'est pas un peintre comme tant d'autres ; il n'a pas demandé aux ateliers et aux académies les secrets d'un métier vers lequel le portait sa vocation ; il n'a pas eu de maître. Il s'en est allé seul par les musées, plein de respect et d'admiration pour les œuvres des illustres, payant un égal tribut d'émotion à Rubens et à Rembrandt, à Terburg et à Franz Halz, à Velasquez et à Ribera ; c'est d'eux seuls qu'il a reçu l'initiation de l'art, et s'il s'est plu, ainsi que je viens de l'indiquer, à figurer des scènes à costumes d'antan, parce que son imagination y trouvait des satisfactions d'un ordre plus désintéressé, il ne faut pas l'accuser d'avoir cherché un mode d'expression, qui ne relevât que d'une sorte de vie artificielle, d'apparence plus aisée ; ce qu'il a représenté, en effet, c'est la vie qu'avaient traduite les grands génies qu'il avait étudiés, c'est la vie des siècles lointains qu'il a pour ainsi dire vécue à son tour, cette vie si séduisante quand nous la regardons à travers les séductions de l'art et de la littérature. Il semble, quand on se rappelle son œuvre de trente ans, qu'on entend lire à son oreille les pages les plus aimables du seigneur de Brantôme et de Rabelais, — un Rabelais qui se serait ganté et mis un tantinet de poudre. Ici, c'est la *Partie d'échecs*, où les joueurs, en leurs somptueux atours, calculent la marche du cavalier ou de la reine, avec un imperturbable sérieux ; là, c'est un *Gentilhomme blanc*, d'un si parfaite coquetterie, qu'on devine presque le madrigal dont son cœur très épris redit les phrases retenues ; après, c'est une *Chanson à boire*, c'est un intérieur de *Cabaret*, ce sont les *Musiciens au château*, le *Reître,* la *Main-chaude*, le *Guet-apens*, le *Page* et cinquante autres et cent autres d'une extraordinaire richesse chromatique.

Or, dans ces dispositions d'esprit, rien d'étonnant que certains de nos contemporains soient apparus à Roybet comme une évocation vivante des hommes d'autrefois. C'est ce qui se produisit un jour qu'il causait avec Prétet.

En regardant Prétet, il eut la vision d'un homme d'armes, au temps des lointaines épopées. Entre deux coups d'estoc, le corps encore protégé par la cuirasse, un manteau de parade jeté sur les épaules, l'homme d'armes est venu visiter quelque belle, que son récit valeureux amuse et flatte. Et le héros, la tête penchée, avec des yeux qui parlent, avec des lèvres qui sourient sous la grosse moustache de chat, le héros complaisamment, simplement, comme il convient quand l'héroïsme est une habitude, le héros raconte quelque chanson de geste où, sans en avoir l'air, avec une amabilité toute gauloise, il trouve le moyen d'exalter la bien-aimée qui l'écoute et rougit de plaisir.

Et dans un grand nombre d'autres œuvres, ce sont ses amis que Roybet a transposés en personnages des siècles d'autrefois, et il l'a fait avec un sens si juste de l'idiosyncrasie des époques, que c'est à peine si l'on prend souci de le constater.

Un jour il voulut sortir de ses sujets épisodiques, qui étaient pour lui la chronique courante de son évocation du passé, et il donna son œuvre colossale, *Charles le Téméraire à Nesle*. Il prit pour texte ces lignes de Jean de Troyes, chroniqueur du xve siècle :

« Et partie d'iceux, cuidant eux sauver, s'en allèrent et retrahirent dedans l'église dudit lieu de Nesle, où depuis lesdits Bourguignons allèrent les tuer tous et meurdrir. Et après qu'ils furent tous ainsi tués ou meurdris, y survint et se y trouva ledit de Bourgogne, qui tout à cheval entra dedans ladite église, en laquelle y avait bien demy pied de haut de sang espandu, des pauvres créatures illec estantes, qui à cette heure étoient tout nus gisants illec morts. Et quand ledit Bourguignon les vit ainsi abattus, se commença à signer et dit qu'il véoit moult belles choses, et qu'il avoit avec lui de moult bons bouchers. »

Roybet a fait de cette œuvre tragique un vrai tableau

d'histoire; s'il ne s'était agi que de représenter le massacre de la population de Nesle et la destruction de la ville par Charles le Téméraire; s'il ne s'était agi que de transporter sur la toile le récit de Jean de Troyes ou celui de Philippe de Commines, l'épisode résumé en quelques lignes par Michelet, Roybet, — et cela lui eût été plus facile avec ses qualités de coloriste, — nous aurait fait assister au carnage dans toute son horreur. Il aurait surpris le drame à l'instant où le jour décline : par les hautes murailles défoncées, il aurait montré au loin l'horizon embrasé, si bien qu'on n'eût pas su s'il s'agissait de l'irradiement d'un coucher de soleil ou de l'incendie réel de toute la contrée. Sur les degrés de l'autel, sur les dalles de l'église, sur le balcon des galeries, sur la pierre froide des piliers, il aurait fait ruisseler les flots de sang dont parle le chroniqueur, et, dans cette boue aux senteurs âcres, il aurait fait se tordre des cadavres mutilés et nus, et Charles le Téméraire, l'homme aux diableries et mauvaisetés, aurait paru au milieu de la scène, la tête découverte, animant la boucherie, et approuvant d'un sourire détestablement humain chaque coup de lance qui cause une blessure, chaque blessure par où s'échappe la vie.

Le drame n'aurait pas manqué de puissance, et je sais des peintres aujourd'hui qui se fussent gardés de l'interpréter autrement.

Roybet a fait mieux : s'il s'est quelque peu détaché de la chronique, c'est pour mieux se pénétrer de l'histoire. Ce qu'il a traité, c'est la reconstitution d'une époque disparue; ce qu'il évoque, à l'aide d'un fait, c'est toute une civilisation écroulée, c'est tout le xv[e] siècle, avec ses luttes, superbement, inconsciemment criminelles; c'est l'astuce et la perfidie des pouvoirs politiques réunis dans la main de quelques puissants, se servant de peuples entiers pour satisfaire leur haine, épuiser leur caprice et asseoir leur ambition; c'est le mépris de la vie qui se prodigue au moindre désir de vengeance, et ne s'étend pas seulement au vassal, véritable esclave, taillable et corvéable à merci, mais aux membres d'une même famille, pour qui la voix du sang est

un vain bruit, quand cette voix parle d'affection ou de pitié; c'est l'égoïsme d'un seul, poursuivant d'inutiles et futiles satisfactions au prix du sacrifice de tous; c'est l'égoïsme d'un seul, payant l'ignominie de son forfait de toutes les misères de la patrie épuisée. Parce que Roybet a visé plus haut qu'un épisode; parce qu'il n'a pas voulu s'arrêter à la précision objective de certains détails; parce qu'il a symbolisé l'horreur de la guerre, au lieu de s'en tenir à une guerre horrible, mais déterminée, son œuvre est-elle moins dramatique, moins passionnée, moins belle, moins suggestive? Parce qu'il a écarté de lui tout procédé qui nous attacherait par des curiosités de dégoût et de répulsion, a-t-il privé sa pensée — et la peinture qui en est le signe définitif et matériel — de la puissance d'expression qu'elle était susceptible de revêtir? Aucunement.

Seulement, la lutte s'est élargie; dans la défense des assiégés, il y a une désespérance qui touche à l'héroïsme; tout ce qui est mâle cherche à protéger une retraite; les femmes qui fuient devant le vainqueur sont des mères entraînant vers la sauvegarde providentielle leurs enfants, qui ne peuvent pas comprendre encore. Les autres, celles dont les fils déjà sont inanimés, restent là, devant le duc farouche, opposant les derniers frissons de leurs chairs à l'appétit insatiable de sa cruauté.

C'est mieux qu'une grande leçon, car l'expérience de l'histoire n'a jamais servi aux civilisations à venir; c'est un grand souvenir. C'est le grand souvenir du passé, se dressant, terrifiant et sublime, pour nous dire qu'il n'est pas de défaite si rude dont la patrie ne se relève; qu'il n'est pas de victoire si complète dont les héros n'aient à redouter les lendemains; qu'il n'est pas de situation si désespérée où une nation brave et forte ne puisse se retremper aux sources jamais taries du patriotisme!

On connaît depuis cette grande œuvre les tableaux où Roybet a manifesté sa maîtrise. Mais ce qu'on n'admirera jamais assez, c'est l'art de haute psychologie et d'extraordinaire puissance dramatique de ses portraits : qu'on se souvienne du

portrait de Mlle Juana Romani — une grande artiste, elle aussi — debout, en manteau de loutre : on ne trouve qu'un mot pour le qualifier, le mot : chef-d'œuvre.





ALBERT LEBOURG



PRÈS avoir fait de l'Orient, avec des qualités sérieuses, qui cependant ne l'avaient pas dès l'abord mis en relief, M. Lebourg s'est tourné vers un pittoresque différent, qui s'accorde beaucoup mieux avec son tempérament. Les œuvres importantes qu'il expose au Champ de Mars depuis six ans permettent de l'étudier, de le comprendre et de l'aimer.

Il y a là des moulins surgissant de buissons de verdure, au-dessus de rivières où s'entraînent de chatoyants reflets; des canaux où les lourds chalands, retenus par leurs amarres, semblent engourdis dans le soir qui descend; des coins de mer au-dessus desquels le soleil, encapuchonné de nuages, accomplit de paresseuses montées, et des villages, et des villes, et des heures d'hiver et de printemps, et des neiges silencieuses, et des frondaisons où les oiseaux piailleurs doivent nicher; une énorme variété de sujets, où l'artiste — qui a rejeté bien loin sa manière d'il y a dix ans, — s'affirme comme un impressionniste à la vision étrangement subtile et au pinceau volontairement hardi.

Dans l'œuvre déjà considérable de sa seconde manière, la première qualité dont il faut le louer, c'est d'avoir compris le

pittoresque auquel il allait demander un objet d'interprétation ; il a saisi l'atmosphère spéciale des pays du Nord, les transparences embrumées qui, en son maximun d'éclat, empruntent je ne sais quelle mélancolie pleine de recueillement.

Quant à l'exécution, Albert Lebourg y va largement, par touches rapides et puissantes, synthétisant les valeurs, voulant un aspect qui rende la sensation éprouvée, avec une sorte de frisson de lumière, où deux notes chantent en un accord d'un exquis enchantement, le rose et le gris. Certains diront que cela n'est pas assez fait, en mettant le nez sur la toile ; il faut les laisser dire, parce qu'ils ne savent pas regarder un tableau : ils le regardent comme un auditeur, qui, pour écouter une pièce jouée à grand orchestre, irait se placer contre le pupitre des trombones. Mais comme cela se doit pour toute œuvre d'art, mettez-vous dans l'optique spéciale que demande chaque toile, et vous constaterez que tout ce qui doit s'y trouver s'y trouve à son plan, à son échelle, à sa profondeur. Il y a, au contraire, chez ce peintre, une douce séduction dont on ne sent pas l'effort, quelque laborieux et patient que soit cet effort ; Lebourg est de ceux dont l'originalité marque dans une école : il est lui-même et son œuvre est une œuvre.

Son défaut, si c'en est un, est d'afficher une réserve trop absolue et une excessive modestie. Si Lebourg, comme tant d'autres dont la production anémique sera oubliée demain, s'en était allé par le monde, chantant son propre mérite, certainement il aurait avec rapidité conquis la vogue momentanée qui est la fausse monnaie du succès. Mais il se tient obstinément à son chevalet, poursuivant, sans arrêt, l'étude et le progrès ; son talent n'en a pas moins forcé les indifférents, et aujourd'hui, dans le cercle des gens qui se piquent d'être au courant, il y aurait quelque honte à le vouloir ignorer. C'est là le triomphe de la considération, selon la parole de Montesquieu, triomphe essentiellement et justement flatteur.





ZIEM



EUX qui ne connaissent de Félix Ziem que son admirable tableau du Luxembourg peuvent déjà penser qu'il est un grand peintre ; ceux qui ont eu la rare fortune de pénétrer dans son intérieur doivent reconnaître qu'il est également un grand poëte.

Ziem, qui est né à Beaune et qui s'en vante, en Bourguignon fidèle, est certainement l'un des plus prestigieux coloristes de notre siècle ; il a le sens de la lumière poussé à la plus extrême acuité, et c'est pour satisfaire à ce besoin d'harmonies vibrantes, qu'il est allé demander des motifs à l'Italie, à Venise, à Constantinople, à l'Égypte, et même... à Marseille.

Voyageur déterminé, il a revu souvent les mêmes sites, les mêmes pays, et il en est chaque fois revenu heureux de révélations nouvelles pour lui, et riche de révélations nouvelles pour nous. Mais c'est encore Venise qui demeure le berceau fêté de ses plus chères inspirations.

Là c'est la vie d'autrefois, ou mieux une sorte de vie éternelle qu'il évoque ; il ne s'est pas contenté de regarder, d'observer, de noter ; il a poussé plus loin, plus profondément la pénétration ; il a revécu les époques disparues, il s'est enivré de

la fantasmagorie de la lumière servant de véhicule à un rêve historique; il a écouté près de chaque palais, de chaque forme, de chaque pierre, la palpitation discrète du passé; il a interrogé toutes les heures et toutes les saisons, demandé à chacune sa sensation propre, son expression déterminante, et il a créé une œuvre d'extraordinaire variété et d'unité extraordinaire, dont l'éclat prend avec le temps les tons ardents et tendres des vieilles orfèvreries d'or. L'euchromatisme qui y chante est fait des accords les plus modernes qui se puissent combiner et cela nous paraît si vrai, si sincère, qu'on en subit malgré soi le délicieux enchantement.

Et quand on se rappelle depuis combien de temps il est sur la brèche, quand on constate combien son influence s'est exercée impérieuse sur des artistes aujourd'hui disparus, mais dont l'œuvre est recherchée à prix d'or dans les collections les plus célèbres, on ne peut s'empêcher de saluer avec un profond respect ce maître étincelant, ce vieillard plein de jeunesse, d'esprit et de rêve, que son art a transfiguré en un de ces magnifiques créateurs d'autrefois qui grandissent, à l'éloignement des siècles, de toute l'ampleur de leur personnalité.

Dans ses coins de Venise, pour ne prendre qu'une des sources où il a puisé le plus souvent et le plus heureusement, on sent qu'il est chez lui, comme Canaletto ou Guardi; on sent aussi que ses absences annuelles de la ville des Doges l'y ramènent chaque année, avec plus de passion, plus d'amour, plus de tendresse prête à l'extase et à l'abandon attendri. Les places, les ruelles, les canaux, les *sotto portico*, les cours, les traghets, tout parle à ses yeux autant au moins qu'à son âme; il y connaît tout, les dômes, les églises, les palais, et, comme pour les remercier de la joie qu'il en reçoit, il les enveloppe de toutes les clartés qui jouent sur sa palette, il les caresse de rayons de soleil, il leur prodigue, d'un pinceau infatigable, le sourire de son art, sourire perlé, sourire endiamanté, sourire éclatant d'amoureux qui ne connaîtra jamais la satiété.

Et quel causeur merveilleux que Ziem! Pendant qu'il tra-

ZIEM

Venise au coucher du Soleil

Eau-forte de Kratke

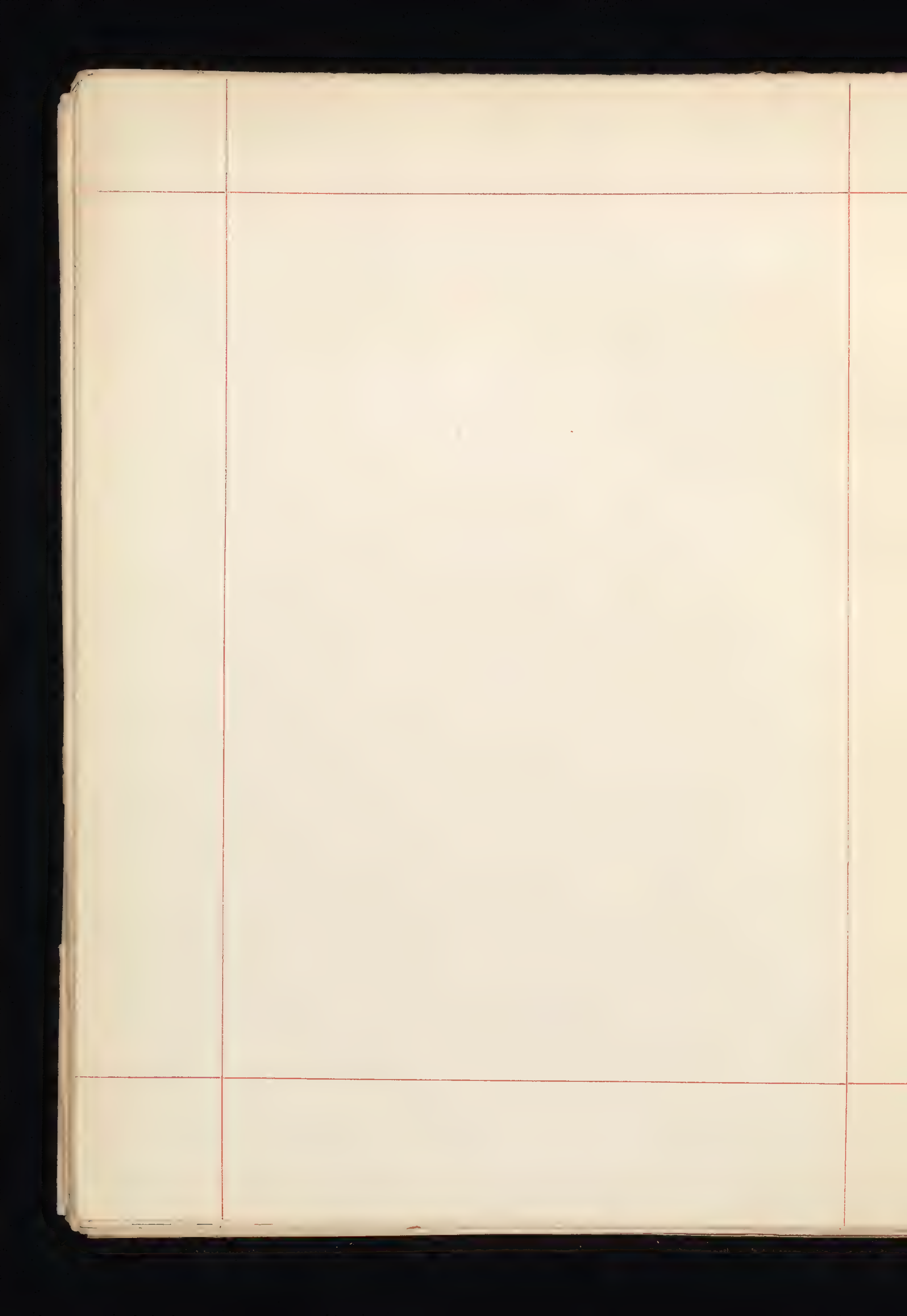


vaille, avec une organisation à lui, dans une tranquillité extérieure que sa volonté a conquise, il laisse parler ses souvenirs, et ces souvenirs se pressent sur ses lèvres, abondants comme le flot tumultueux d'un torrent. Il voudrait tout dire à la fois, évoquant les êtres et les choses, les personnalités et les généralités, les unités humaines qui paraissent et disparaissent, et les idées qui demeurent éternellement.

Philosophe, il l'est dans le meilleur sens du mot, jugeant toute chose avec une raison saine, toujours bienveillant, jamais amer, heureux et spirituel, ironique et bon, profond sans y songer, et simple dans sa vision élevée, naturelle et originale.

Théophile Gautier a écrit de lui : « D'instinct il cherche le point de vue particulier, l'effet rare, l'heure caractéristique, la couleur étrange et spéciale. Sa vérité a quelquefois l'air d'un paradoxe, mais elle n'en est pas moins directe et sur le fond réel de la nature il fait chanter comme un chœur aérien les mélodies de la couleur. » Ce que dit Théophile Gautier du peintre, on peut, sans crainte de se tromper, l'appliquer à l'homme. Des longues causeries que j'ai eues avec lui, j'ai toujours rapporté une impression extrêmement aiguë ; on sort de chez lui, les yeux et l'esprit aveuglés de lumière. Cet artiste est un cérébral, le plus puissamment doué peut-être de sa génération, et l'on ne peut se défendre de l'aimer avec infiniment de respect et d'admiration.





Paul RENOUARD

Prisonnier auxiliaire

Eau-forte originale.





PAUL RENOUARD



AUL Renouard, on peut le dire sans crainte d'exagération, a renouvelé l'art spécial des journaux illustrés, qui se l'arrachent. Seules, sa débordante activité et sa production féconde, permettent que les directeurs de ces publications ne se prennent pas aux cheveux ; il est vrai qu'il y a entre eux la mer et l'océan, puisque Paris, Londres et New-York ont la bonne fortune de publier simultanément des dessins de lui.

Renouard, dont la vocation s'est révélée tout d'un coup — un coup de maître, s'il vous plaît — semble avoir été de suite en possession de son art, et il serait très difficile d'assigner une date à telle ou telle partie de son œuvre, au seul examen de cette œuvre.

C'est un voyant et un penseur qui, dans le moindre de ses croquis, est penseur et voyant ; donnant par l'attitude, le geste, l'expression, la façon même de rendre l'effet, la synthèse morale et physique de ce qu'il veut représenter. Et c'est justement cette souplesse à saisir la caractéristique de ce qu'il interprète, qui permet à l'artiste d'être toujours varié, dans une perfection égale, sans être uniforme.

Il s'est glissé dans tous les mondes ; il a croqué avec justesse les êtres et les choses, les hommes et les bêtes, les grands et les petits, les illustres et les indignes, les richesses et les misères, les héroïsmes triomphants et les hontes qui se cachent. Il nous raconte, avec une vérité joyeuse ou poignante, le rire et les larmes; et la puissance de son trait, la vigueur de son coloris, qu'il sait obtenir à l'aide du blanc et du noir, ont réussi à créer quelque chose d'étrangement humain. On doit lui savoir gré de s'être départi de cette fadeur et de cette afféterie incorrecte de beaucoup de ses confrères, et il faut louer le genre précis et vécu qu'il a créé.

Ceux qui ont le plaisir de le voir en son grenier — en plein cœur du Paris des affaires et du mouvement — en son grenier où les rumeurs de la grande ville n'arrivent que comme le bruit d'une vague expirant au loin, ceux-là ne cessent d'admirer son extraordinaire fécondité, dont son activité de chaque instant, on peut le dire, a réuni l'immense et inépuisable document. L'ordre s'imposait à lui comme la méthode la plus élémentaire de travail, et croyez bien que ses cartons sont rangés avec infiniment d'ordre. Mais lorsqu'il daigne ouvrir ses cartons, c'est un voyage autour du monde — le monde géographique et le monde psychologique — qu'il vous fait faire, en vous servant de cicerone, — un cicerone solidement renseigné et d'une verve simple, qui manie l'ironie aussi bien que le crayon. Renouard est vraiment un maître et plus tard, dans un siècle d'ici, ses dessins et ses croquis seront la coquetterie des amateurs et l'instrument de contrôle des historiens.





J.-L. FORAIN



ORAIN appartient à une autre époque que Daumier, mais on devine qu'il émane du même sol, qu'il a respiré le même air. Seulement, sa *Comédie Parisienne* et son *Doux Pays* marquent une date, et s'il est certain que l'artiste survivra par son œuvre dans les collections, il faut constater qu'il a glissé dans cette œuvre une cruauté assez précise, et une acuité assez actuelle et définie, pour ne permettre pas une erreur de temps.

Il est surprenant de voir quelle puissance de couleur Forain a su mettre dans ses *images,* à l'aide simplement du blanc et du noir. Son écriture est sommaire, c'est vrai, mais ce sommaire est l'expression d'une synthèse extraordinairement habile. Le trait qui semble jeté à la diable a sous son crayon une précision rigoureuse, et cette précision a un sens éloquent, bavard, spirituel, enjoué, amer tour à tour. L'artiste paraît négliger tout ce qui n'est pas la figure de son sujet, et pourtant, si l'on y regarde attentivement, les fonds sont bien à leur place; la figure s'enveloppe bien d'atmosphère; il ne s'y trouve souvent qu'une indication, mais cette indication est plus que suffisante, elle est exacte. Je remarquerai cependant que le public ordinaire, dont l'œil

serait choqué si dans les dessins de Forain quelque chose clochait, ne donne qu'une attention relative à l'inconcevable maîtrise du dessinateur et se préoccupe exclusivement de l'idée mise en scène.

C'est, il faut bien l'avouer, que cette idée qui vagabonde à travers toutes les classes de la société est singulièrement puissante, relevant d'une observation toujours en éveil, imprégnée de bon sens, mêlée d'une amertume qui pourrait être un mépris profond pour les conventions acceptées — ou imposées — du monde, et pour toutes les lâchetés, les hypocrisies, les sottises qui germent dans la vie, plus nombreuses que les cailloux fouettés par la vague sur le sol mouvant des grèves.

Et, comme avec l'audace et la robustesse du dessin, Forain a également la justesse et l'invention du mot; comme il sait, au-dessous de son dessin, inscrire une formule toujours heureuse, tellement heureuse même qu'il serait impossible d'en changer un seul terme et de l'expliquer mieux autrement, on comprend sans peine pourquoi aujourd'hui il a des admirateurs, aussi bien chez les raffinés d'art que chez ceux qui sont simplement, dans le premier stade du dégrossissement populaire, des curieux de l'image et du bon mot.

Ses pages sont faites d'ironie ou d'insouciance, de gaîté ou de larmes, d'héroïsme ou d'infamie, d'ingénuité dans le vice ou de perversité dans l'innocence, de caprice et d'inconscience, toute une modernité en un mot, que Forain a écrite avec infiniment de vérité, de franchise et de verve; la vie qui se détraque a déplacé la morale : le critérium de l'honnêteté ne sait plus se retrouver, et Forain s'est constitué le champion d'un principe de loyale humanité. Quand il s'occupe des malheureuses que le malheur a livrées et jetées au ruisseau, il sait, quand il ne peut pas leur donner trop de pitié, accabler de ridicule ceux qui ont été les agents malhonnêtes de ces chutes. Et le ridicule souvent est une grande leçon de morale.

Ainsi ce dessin : dans une cuisine, deux bonnes s'esclaffent, et, par la porte, la maîtresse du logis, en chemise, leur montre

au bout du bras une perruque du plus beau noir; la légende dit : « Que j'vous fasse rigoler; v'là sa perruque que j'y ai pris pendant qu'il dort. »

Il y aurait d'ailleurs à étudier chez Forain, et isolément, les types qu'il a faits siens, et qui se rencontrent dans ses compositions : les mères aux plantureuses extrémités, les filles émaciées, les horizontales et les agenouillées, façonnées au caprice du couturier, les nobles bourgeoises aux rides simiesques, les petits jeunes gens aux raideurs britanniques, les soubrettes aux félines bonhomies, les ouvriers, les ouvrières et les trottins, les pierreuses et leurs amis aux blairs significatifs, les rastaquouères aux excentricités de costume et de maniérisme, les danseuses de l'Opéra et toute leur psychologie. Mais ce n'est pas le lieu de pratiquer cette anatomie sociale.

Qu'il nous suffise d'avoir précisé le sens de ces dessins, qui sont non seulement l'œuvre d'un imagier, mais l'œuvre d'un philosophe et d'un penseur.





RODIN

Ève

Heliogravure Georges Petit.





RODIN



OUR ceux qui connaissent son œuvre, ce nom évoque l'image d'un penseur d'un autre temps, une sorte d'apôtre vivant en dehors de la mode du jour, tout entier à la ferveur de son idéal, sans se soucier des intrigues des petits ouvriers, qui se jouent autour de lui, sans colère contre les jalousies que sa gloire grandissante éveille, sans rancune contre les manœuvres qui l'ont forcé si longtemps et si injustement de demeurer dans l'ombre, contre les calomnies mêmes qui tâchaient de le blesser dans sa dignité, dans sa conscience d'artiste. Sa gloire ! Oh ! une gloire toute simple, mais une gloire solide qui s'étaye sur des chefs-d'œuvre, — comme l'*Ève,* comme le *Baiser,* comme la *Douleur,* comme les *Bourgeois de Calais,* comme enfin cette *Porte de l'Enfer,* où le sculpteur a donné une forme à la pensée extraordinairement humaine du poëte, — et des chefs-d'œuvre que le goût versatile du public sera impuissant à diminuer ; une gloire qu'il ne doit qu'à ses efforts de trente laborieuses années, années de luttes ininterrompues, de luttes souvent cruelles, de luttes où on ne l'a pas vu faiblir une seule fois, où il n'a rien perdu de son inépuisable inspiration et de sa belle sérénité d'âme.

Peu de personnes le connaissent, et pourtant tout le monde l'a rencontré dans les musées, devant les reliques du grand art, en France et à l'étranger; tout le monde a croisé sur sa route, cet homme à longue barbe, aux yeux très doux et très clairs, à la voix musicale, qui ignore les éclats emphatiques et donne des notes atténuées d'un charme qui commande la sympathie. Et lorsque l'homme apparaît, lorsqu'on a eu la chance de pouvoir sonder un peu, ou analyser cette vaste intelligence, si modeste, mais si sûre, on comprend l'artiste, on comprend le travail gigantesque de cette pensée, on devine l'étincelle qui éclaire ce cerveau.

Rodin ignore les objectivités banales : il généralise et son concept, pour être très humain, plane au-dessus de l'humanité; ce qu'il voit, c'est la grande cause de l'amour et de la douleur; c'est toute la volupté des baisers et toute l'amertume des larmes; c'est le bercement des tendresses inassouvies et les géhennes sanglantes des trahisons et des désespérances; c'est la génératrice féconde des races et le vice aux impuissances inavouées; c'est l'humanité grandie par le mystère où elle se renouvelle, et c'est l'humanité vaincue par les abandons qui l'épuisent; c'est le poëme de la chair harmonisé au poëme de l'âme; c'est, après la sublime envolée au pays des spasmes qu'on croit sans lendemain, l'ironie désenchantée des mauvaises ivresses et des joies trompeuses : c'est la vie et c'est la mort!

Les épisodes n'ont plus de date; les acteurs ont dépouillé leur costume; les êtres apparaissent, sans hypocrisie et sans impudeur, mais vivant d'une vie intense.

Tout dans leur mouvement, dans leur geste, dans leurs attitudes — ces attitudes qui sont une des créations du génie de Rodin — tout traduit leur âme, avec ses emportements et ses défaillances, le mal qui la torture et le bien qui l'enivre, la force qu'elle subit ou la volonté qu'elle impose.

La note caractéristique de Rodin, au point de vue spécial de sa conception, est la puissance dans la passion. Chez lui, rien de brutal; tout est puissant, jusque dans les plus grandes délicatesses,

jusque dans l'expression des sentiments les plus difficilement saisissables au bout de l'ébauchoir ; chez lui, tout est passionnel ; et qu'on ne se trompe pas sur le sens précis qu'il faut donner à cette épithète. Rodin n'a rien créé pour les spectateurs sensuels et les chercheurs de grivoiseries. S'il nous montre de tendres enlacements, des possessions d'êtres, des chairs qui se heurtent et des lèvres qui se cherchent, s'espèrent, s'exaspèrent et se rencontrent, c'est toujours la passion qu'il traduit, la passion dans l'amour et non dans le vice : c'est la formule génétique de toutes les espèces, servie pour la belle audace des lignes, et ce n'est nullement l'acception malsaine inventée par les individus. Qu'on regarde ces groupes, ces couples dont l'étreinte parle de tendresses aveugles, et on dira si l'inspiration du statuaire n'est pas telle que je me suis efforcé de la définir.

Est-ce que, s'il en était autrement, l'auteur des *Damnées* aurait eu un seul instant une foi assez mystique pour tailler dans le marbre cette *Ève* incomparablement belle, à qui le premier frisson de la maternité future annonce le pardon de l'éternelle faute ! Ah ! quelle pensée étrangement profonde, quel sentiment d'une poésie infinie a dû guider la main qui sculptait cette figure ! Devant des œuvres pareilles, la tête s'incline, l'esprit songe, le cœur s'attendrit et se recueillie, car celui qui les a signées porte en lui le signe radieux réservé aux êtres d'élection.



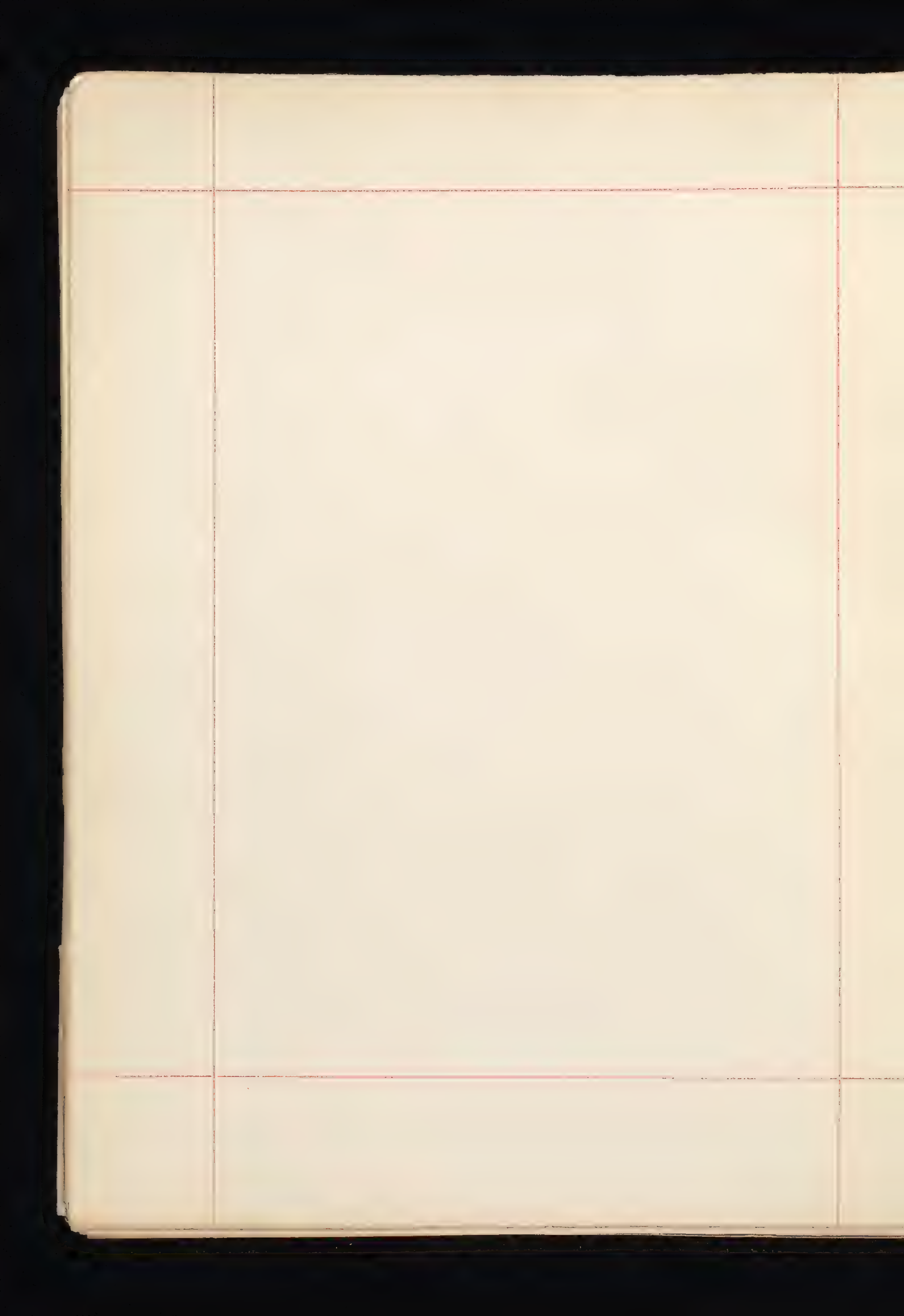
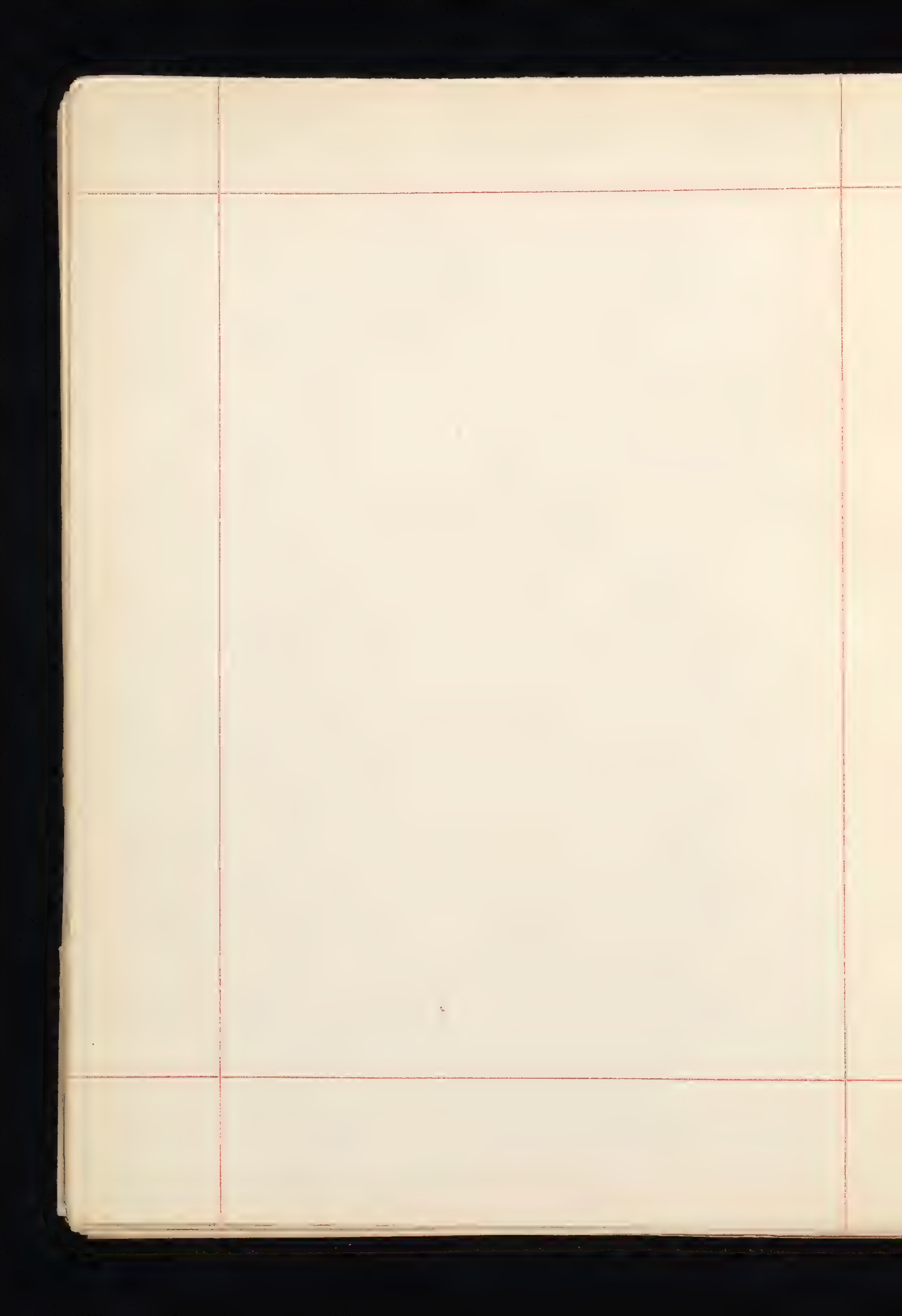


TABLE DES MATIÈRES





ACHEVÉ D'IMPRIMER

SUR LES

Presses Typographiques et en Taille-Douce

DE

L'IMPRIMERIE GEORGES PETIT

A PARIS

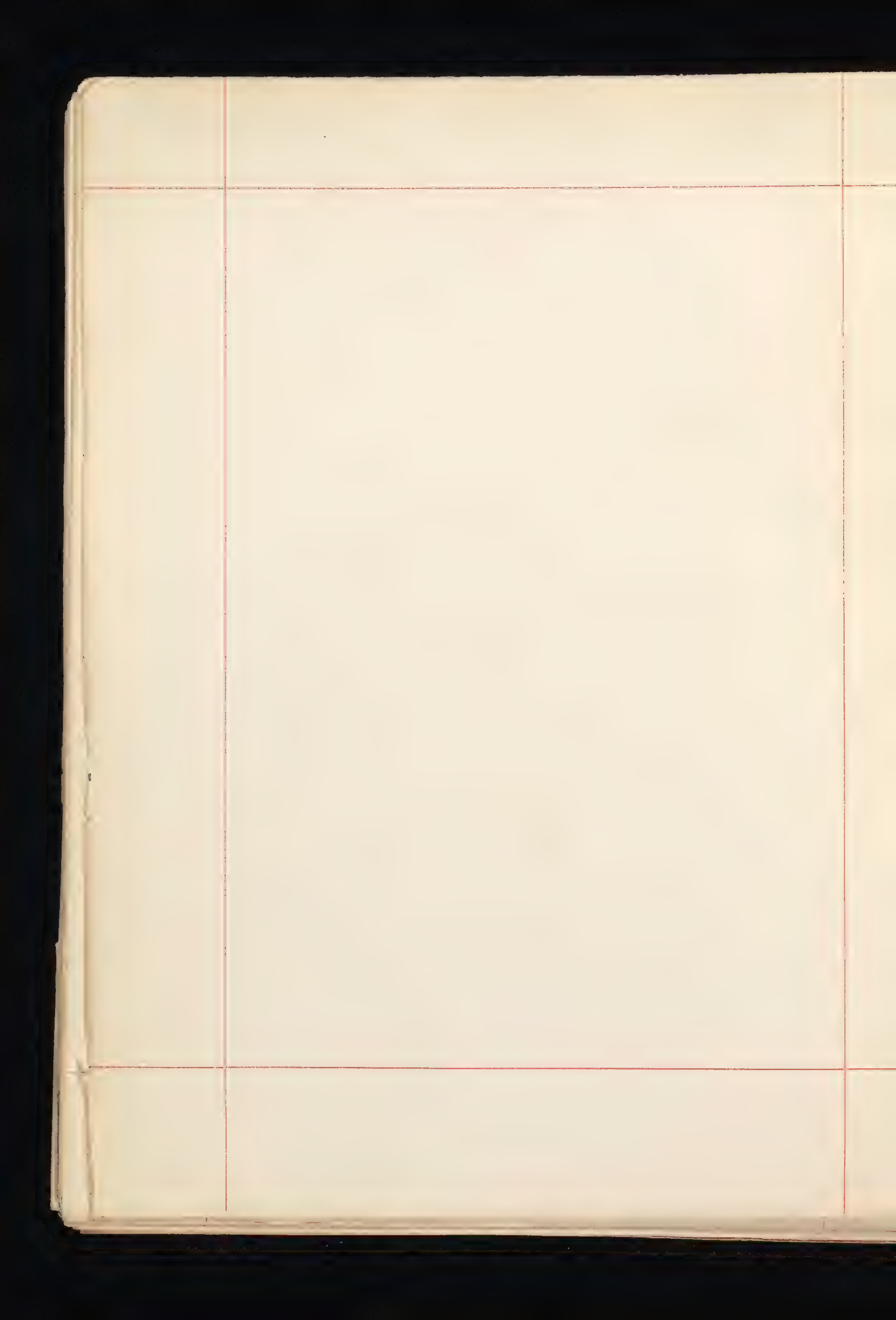
Le 20 Avril 1897.

Papier de la Société anonyme des PAPETERIES DU MARAIS

Encres de la MAISON CH. LORILLEUX et Cie

Les Lithographies ont été tirées par l'IMPRIMERIE CHAIX





DU MÊME AUTEUR

POÉSIE

ÉBAUCHES. [Lemerre, éditeur.] *Épuisé.*

PAGES D'AUTREFOIS. Dessins de Henri Pille, préface de François Coppée. *Épuisé.*

LES VEILLÉES NOIRES. 12 eaux-fortes.

L'AGNÈS MODERNE. A-propos.

ALCESTE CONVERTI. A-propos joué à la Comédie Française.

CENT PIÈCES A DIRE.

PHILOSOPHIE ET DOCUMENTS

LA CITÉ DE MISÈRE. Préface de Sully Prudhomme.

NOS FEMMES ET NOS ENFANTS. Préface de M. Legouvé.

DES HOMMES ET DES CHOSES. Préface de M. Louis Ulbach.

LES GAÎTÉS D'UN PESSIMISTE.

LETTRES D'UNE FEMME DE QUALITÉ (1760-1770) (illustrations d'après les maîtres du XVIIIe siècle).

HISTOIRE

UNE HÉROÏNE FRANÇAISE AU Ve SIÈCLE : *Sainte Geneviève.*

NOUVELLES

LES HEURES D'UNE PARISIENNE.

PÉDAGOGIE

TRAITÉ DE L'ART D'ÉCRIRE ET PETITES COMPOSITIONS FRANÇAISES.

BEAUX-ARTS

LE STYLE DANS LES ARTS DÉCORATIFS.

COROT : Sa vie et son œuvre.

COROT : Album classique de son œuvre.

MICHEL-ANGE : Sa vie, son œuvre, son génie.

PRÉCIS D'HISTOIRE DE LA PEINTURE DÉCORATIVE.

INTRODUCTION A L'HISTOIRE DE L'ART. 5 volumes.

CENT CHEFS-D'ŒUVRE des collections françaises et étrangères, 2e *série.*

LE PAYSAN DANS L'ŒUVRE DE MILLET.

LES MERVEILLES DE LA BIJOUTERIE.

LES SALONS DE 1894, 1895, 1896.

MEISSONIER : Catalogue analytique et descriptif. Préface de M. Alexandre Dumas.

CH. JACQUE : L'Œuvre catalogué.

COMMENT DISCERNER LES STYLES. Tome Ier. *Objets d'art et de curiosité.*



